

Adris André de Almeida

**AS RAIAS DA MEMÓRIA E DA IMAGINAÇÃO EM MANOEL
DE BARROS**

Dissertação submetida ao Programa de
Pós-Graduação em Literatura, Área de
Concentração em Literatura Brasileira,
do Centro de Comunicação e
Expressão da Universidade Federal de
Santa Catarina, para a obtenção do
Título de Mestre em Literatura.
Orientador: Prof. Dr. Stélio Furlan

Florianópolis
2012

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária
da UFSC.

Almeida, Adris André de

As raias da memória e da imaginação em Manoel de Barros
[dissertação] / Adris André de Almeida ; orientador,
Stélio Furlan - Florianópolis, SC, 2012.

180 p. ; 21cm

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa
Catarina, Centro de Comunicação e Expressão. Programa de Pós-
Graduação em Literatura.

Inclui referências

1. Literatura. 2. Manoel de Barros. 3. Poesia
Brasileira. 4. Teoria Literária. I. Furlan, Stélio. II.
Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-
Graduação em Literatura. III. Título.

Adris André de Almeida

AS RAIAS DA MEMÓRIA E DA IMAGINAÇÃO EM MANOEL DE BARROS

Esta Dissertação foi julgada adequada para a obtenção do Título de “Mestre em Literatura”, e aprovada em sua forma final pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina

Florianópolis, 26 de abril de 2012.

Profa. Dra. Susana Célia Leandro Scramim
Coordenadora do Curso

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Stélio Furlan
Orientador
UFSC

Profa. Dra. Veridiana Almeida
FAEL

Profa. Dra. Tânia Regina Oliveira Ramos
UFSC

Profa. Dra. Marcia Bianchi
UFSC

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais e avós, pela educação e carinho.
À minha irmã, que me levou a gostar de ler.
Aos amigos, por me assentarem na alegria.
Aos colegas, pelas conversas literárias.
Aos professores, pelo suporte intelectual.
Ao orientador, pelo voto de confiança.
Ao CNPq, pela bolsa de estudo.

Eu não sei nada sobre as grandes coisas do mundo, mas sobre as pequenas eu sei menos.
(Manoel de Barros, 2008)

RESUMO

O presente trabalho procura inquirir a relação entre memória e imaginação que se estabelece em “Memórias inventadas”, de Manoel de Barros. Para isso, o olhar volta-se para o conjunto de sua obra, buscando em outros livros uma base interpretativa da convergência e divergência entre as duas faculdades. O poeta, como arqueólogo da palavra, está sujeito à memória que se estende à imaginação. Uma memória, portanto, que procura seu “deslimite”. Em Manoel de Barros, de lado a lado, memória e imaginação tocam seus limites, produzindo “memórias inventadas”.

Palavras-chave: Manoel de Barros. Memória. Imaginação. Arqueopoesia. “Deslimite”.

ABSTRACT

The present paper aims to investigate the relationship between memory and imagination which is established in “Memórias inventadas” by Manoel de Barros. In order to achieve it, the paper turns its attention to his sets of work, seeking in other books an interpretative basis of convergence and divergence of both faculties. The poet, as an archeologist of word, is submitted to memory which extends to imagination. Therefore, a memory that looks for its “deslimite”. In Manoel de Barros, memory and imagination reach their limits producing “invented memories”.

Keywords: Manoel de Barros. Memory. Imagination. Archaeopoetry. “Deslimite”.

LISTA DE ABREVIATURAS

APA – Arranjos para assobio, 1980;
CCA – Concerto a céu aberto para solos de ave, 1991;
CPT – Cantigas por um passarinho à toa, 2003;
CUP – Compêndio para uso dos pássaros, 1960;
EF – Ensaios fotográficos, 2000;
ESC – Exercícios de ser criança, 1999;
FA – O fazedor de amanhecer, 2001;
FI – Face imóvel, 1942;
GA – O guardador de águas, 1989;
GEC – Gramática expositiva do chão, 1966;
LI – O livro das ignoranças, 1993;
LPC – Livro de pré-coisas, 1985;
LSN – Livro sobre nada, 1996;
MI – Memórias inventadas: a infância, 2003;
MIS – Memórias inventadas: a segunda infância, 2005;
MIT – Memórias inventadas: a terceira infância, 2008;
MM – Menino do mato, 2010;
MP – Matéria de poesia, 1970;
P – Poesias, 1947;
PCP – Poemas concebidos sem pecado, de 1937;
PLB – Poeminha em língua de brincar, 2007;
PR – Poemas rupestres, 2004;
RAC – Retrato do artista quando coisa, 1998;
TGG – Tratado geral das grandezas do ínfimo, 2001.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	17
1 ARQUEOLOGIA E POESIA.....	19
1.1 SÍTIO DE POESIA (ETAPA DE CAMPO).....	20
1.2 PALAVRA ESCOVADA (PROCESSAMENTO EM LABORATÓRIO).....	23
1.3 PALAVRA REMONTADA (ESTUDO).....	25
1.4 PALAVRA REESCRITA (PUBLICAÇÃO).....	31
1.5 ARQUEOLOGIA DA CRÍTICA.....	37
1.6 ARQUEOLOGIA DA COMPOSIÇÃO.....	52
2 MEMÓRIA E IMAGINAÇÃO.....	59
2.1 IMAGEM E LEMBRANÇA.....	59
2.2 O ESPAÇO DA IMAGINAÇÃO: O QUINTAL.....	68
2.3 O TEMPO DA MEMÓRIA: A INFÂNCIA.....	71
2.4 O ESPAÇO-TEMPO, A IMAGINAÇÃO-MEMÓRIA.....	76
2.5 ESCAVANDO O QUINTAL DA INFÂNCIA.....	80
3 (DES)VERDADE E (DES)REALIDADE.....	91
3.1 MEMÓRIAS INVENTADAS?.....	91
3.2 VERDADE E REALIDADE EM JOGO.....	94
4 IMBRICAÇÕES ENTRE MEMÓRIA E IMAGINAÇÃO.....	109
4.1 O SUJEITO DUPLICADO OU “INVENTEI UM MENINO LEVADO DA BRECA PARA ME SER”.....	109
4.2 O ESPAÇO REVISITADO OU “MEU QUINTAL É MAIOR DO QUE O MUNDO”.....	118
4.3 O TEMPO RELEMBRADO OU “AGORA TENHO SAUDADE DO QUE NÃO FUI”.....	133
5 POESIA DO (DES)LIMITE.....	145
5.1 FILOLOGIA POÉTICA DO “DESLIMITE”.....	147
5.2 OS “DESLIMITES” DO VAGO.....	158
5.3 OS “DESLIMITES” DA MEMÓRIA E DA IMAGINAÇÃO.....	162
6 (DES)CONCLUSÃO.....	171
REFERÊNCIAS.....	173

INTRODUÇÃO

“Memórias inventadas”: uma caixa de papéis enlaçados por uma fita. Ler o título, abrir a caixa, desatar o laço, pegar o punhado de folhas e ler a “Escova”. Esses foram os primeiros movimentos de nosso trabalho.

Quantas caixas não têm recebido nossas lembranças? Baú de roupas de criança; gaveta de cartas; caixa de fotografias. Dentro das caixas, como organizamos os papéis? Por data, por importância, por tamanho, por cor, por cheiro? Uma foto guardada com apreço é apenas uma foto? O que faz dela um objeto querido senão porque é a “imagem de uma lembrança”? E das fotos esquecidas? Quando a memória “falha” no reconhecimento não parece haver um pedido de ajuda à imaginação? Essas questões gravitam em torno do nosso amplo objetivo: saber da relação entre memória e imaginação na poesia de Manoel de Barros. Mais especificamente, pensar os limites de uma e de outra segundo um conceito, ou melhor, uma imagem colhida nos versos do poeta: o “deslimite”.

O poema em prosa que abre “Memórias inventadas” leva o nome de “Escova”. É a partir desse poema que tentaremos expor uma arqueopoesia como “método” de escavar a memória poeticamente, ou seja, escavar a memória com imaginação. Esse será o assunto de nosso primeiro capítulo. Nele tentaremos cruzar os trabalhos do poeta e do arqueólogo, estreitando as afinidades. Um estreitamento que se dá exatamente quando colocamos para a arqueologia os limites da memória, isto é, os limites da volta ao passado. Nesse capítulo, também faremos uma breve “arqueologia” da fortuna crítica do autor e de sua composição poética.

No segundo capítulo, colocaremos memória e imaginação de frente. Desse face a face, intentamos mostrar suas diferenças essenciais, especialmente a de que a memória, ao contrário da imaginação, está intimamente relacionada com o tempo. Posta essa constatação, a qual é levantada por Sartre e Ricoeur, seremos levados a pensar o espaço. Sobre o espaço, pautamo-nos basicamente em Bachelard, que apresenta toda uma poética dos espaços habitados. Memória e imaginação, tempo e espaço... Isso nos levará a já nesse capítulo colocar os primeiros limites da dissociação de ambas. Pelo menos, o que parece mais delicado é separar memória e imaginação na prática; quer dizer, quando a memória falta ao poeta-arqueólogo, é no imemorial que ele buscará lembranças – uma busca de mãos dadas com a imaginação.

A tensão entre memória e imaginação, já colocada no título de “Memórias inventadas”, desembocará numa tensão entre história e ficção, verdade e falsidade. Tentaremos mostrar nesse capítulo que, a partir de uma distinção entre invenção e mentira feita por Manoel de Barros, a verdade da poesia difere da verdade da história. Enquanto a poesia é invenção, ou seja, acontece realmente em seu campo, a mentira é algo que não acontece em seu domínio, que é a realidade. Campos, domínios, da história e da ficção, essas palavras suscitam entender a poesia como um espaço real “em si”, mas irreal “fora de si”. Sobre o jogo entre real e irreal, inevitavelmente, falaremos sobre o próprio jogo. Isso quer dizer, colocaremos a verdade e a realidade em jogo.

Depois de colocados os problemas de separar memória e imaginação; de jogarmos com a verdade e a realidade, passamos, no capítulo quarto, a aproximar novamente as duas faculdades. Essa aproximação se dá, especificamente, na poesia de Manoel de Barros. Resumidamente, o que tentaremos mostrar é que a imaginação não acontece sem uma base de memória. Em outras palavras, embora a imagem e a percepção não sejam a mesma coisa, elas estão em relação na vida e na poesia: é o espaço percebido e imaginado; é o tempo relembrado e reimaginado.

O jogo entre memória e imaginação recomeça no quinto capítulo. A diferença é que, nesse capítulo, pretendemos falar mais sobre a vizinhança entre as duas do que propriamente sobre elas. Pensaremos o “deslimite”. Para tanto, primeiramente, tentaremos entender o que é o “deslimite” nos poemas de Manoel de Barros, fazendo uma espécie de filologia na qual se buscará, fundamentalmente, o significado da junção do prefixo “des-” à palavra “limite”. Feito isso, colocaremos o “deslimite” a meio caminho da memória e da imaginação. Com o apoio de outros poemas de Manoel de Barros, a nossa intenção será mostrar que há um “deslimite” da memória tanto quanto um “deslimite” da imaginação em “Memórias inventadas”. Um ir-e-vir dos limites, que é o próprio “deslimite”.

1 ARQUEOLOGIA E POESIA

Eu tinha vontade de fazer como os dois homens que vi sentados na terra escovando osso. No começo achei que aqueles homens não batiam bem. Porque ficavam sentados na terra o dia inteiro escovando osso. Depois aprendi que aqueles homens eram arqueólogos. E que eles faziam o serviço de escovar osso por amor. E que eles queriam encontrar nos ossos vestígios de antigas civilizações que estariam enterrados por séculos naquele chão. Logo pensei de escovar palavras. Porque eu havia lido em algum lugar que as palavras eram conchas de clamores antigos. Eu queria ir atrás dos clamores antigos que estariam guardados dentro das palavras. Eu já sabia também que as palavras possuem no corpo muitas oralidades remontadas e muitas significâncias remontadas. Eu queria então escovar as palavras para escutar o primeiro esgar de cada uma. Para escutar os primeiros sons, mesmo que ainda bígrafos. Comecei a fazer isso sentado em minha escrivaninha. Passava horas inteiras, dias inteiros fechado no quarto, trancado, a escovar palavras. Logo a turma perguntou: o que eu fazia o dia inteiro trancado naquele quarto? Eu respondi a eles, meio entresenhado, que eu estava escovando palavras. Eles acharam que eu não batia bem. Então eu joguei a escova fora (“Escova”, MI, 2008, p. 21).

A “Escova” sugere que formemos uma nova ideia do ofício da poesia: encontrar “o primeiro esgar” de cada palavra; e também de um novo lidador de palavras: o poeta-arqueólogo. Por que o poeta, que trabalha com a palavra, não pretende ser antes um filólogo, que, em sentido amplo, parte dos textos deixados pelas civilizações antigas para também conhecer o primeiro significado da palavra? Ainda que tímida, a pergunta se desfaz ao lembrarmos que a poesia é a palavra imaginada, conotativa; não a “estaque”, dicionarística, denotativa, como pretende a ciência da filologia. No entanto, da mesma forma que o filólogo, a rigidez metodológica do arqueólogo não interessa à poesia. Por isso essa fusão entre poeta e arqueólogo – deste, a ligação com a matéria (o bem

material humano); daquele, a ligação com a palavra (o bem imaterial humano); dos dois, a busca pelos “primeiros esgares”.

Pedro Funari (1988, p. 38-39) estabelece quatro etapas concretas do trabalho arqueológico: 1) etapa de campo, 2) processamento em laboratório, 3) estudo, 4) publicação. Essas quatro etapas vêm em auxílio para traçarmos o que seria um trabalho arqueopoético em Manoel de Barros. O que tentaremos desenvolver a seguir.

1.1 SÍTIO DE POESIA (ETAPA DE CAMPO)

Em Manoel de Barros, qual é o lugar eleito para um trabalho de escavação? O que ele encontra nesse lugar que merece ser recolhido como artefato poético? Essas duas questões vão nos guiar aqui para, junto do poeta, explorarmos o seu sítio arqueopoético; o que, em termos arqueológicos, chamaríamos de “etapa de campo”.

À primeira pergunta, do lugar escavado, indicamos uma resposta colhida nas próprias palavras de Manoel de Barros (2010a, p. 143) em entrevista: “Meu mundo é pequeno como já disse e não saio de dentro dele nem pra pescar. Isso também eu já disse. Não saio do meu quintal. Meu quintal é cheio de plantas e de latas. Latas que me enferrujam”. Dessa confissão, ficamos conhecendo o sítio arqueopoético de Manoel de Barros: o quintal.

O quintal se torna o lugar por excelência na poesia de Manoel de Barros visto sua ligação com o tempo da infância. Diz o poeta: “o que escrevemos sempre leva pela frente um terreno sujo de nossa infância” (2010a, p. 101). O quintal, terreno sujo. Guardemos futuras palavras sobre o quintal em capítulos ulteriores. O que pretendemos aqui é antes acompanhar o poeta-arqueólogo em seu trabalho de campo. Passemos logo à segunda pergunta: o que há nesse sítio-quintal para ser recolhido?

Lembremos as palavras de Manoel de Barros: “Meu quintal é cheio de plantas e de latas”. Até “cheio de plantas”, tudo bem. Pois quem não imagina para a palavra quintal um lugar onde crescem plantas? Um quintal pintado muito próximo de um jardim florido? Mas “as latas” nos surpreendem! Desfaçamos nossa imagem idílica do quintal. Não é justo mudarmos a pergunta para: quem nunca viu um quintal atulhado de bugigangas, de ferro-velho? O quintal de Manoel de Barros tem plantas e latas. É a natureza frequentada por humanos. Posto isso, é desnecessário lembrar que, nos espaços visitados pelos humanos, sempre há algo “esquecido”; digamos, o lixo valioso da arqueologia (e da poesia). Daí que são inúmeros objetos que se encontram abandonados

no quintal: pentes, pregos, potes, arames, cacos de vidro, retratos de formatura, botas, latrinas. Esses são, pois, artefatos humanos. No entanto, além deles, no quintal há plantas e animais: lesmas, rãs, besouros, pêssegos, bem-te-vis, formigas, lagartos, caracóis, folhas, cachorros, borboletas, larvas, grilos, musgos, urubus, sabiás, andorinhas, bicho de fruta... No quintal de Manoel de Barros, as coisas da natureza e as coisas do homem estão irmanadas, posto que seu “quintal é cheio de plantas e de latas”. Assim, um estudo arqueológico desse quintal não pode deixar de observar a contaminação entre coisas artificiais e coisas naturais, entre latas e peixes:

Tentei uma aventura linguística.
 Queria propor o enlace de um peixe com uma lata.
 [...]
 A lata morava no quintal da minha casa entregue
 às suas ferrugens.
 E o peixe no rio.
 Veio um dia entrou uma enchente no quintal da
 minha casa.
 E levou a lata com ela.
 A lata ficou no fundo do rio.
 No fundo do rio as ferrugens são mais espessas.
 E a lata estava pegando craca no corpo.
 Deu-se que o peixe se enferrujou da lata.
 E penetrou em dentro nela.
 O peixe estava enferrujado (apaixonado) na lata.
 Penso que se deu um quiasmo: uma contaminação
 retórica do peixe com a lata.
 Houve o casamento.
 Moral da fábula: o peixe que não gozava de ser
 sucata quis gozar (“O casamento”, EF, p. 388).

Os objetos recolhidos no quintal do poeta estão contaminados. E qual objeto, depois de um tempo na terra, não pegaria craca? Para a arqueologia, “o artefato, ao deixar de ser apenas um objeto, parece adquirir uma vida biológica, dotada de nascimento, crescimento, maturidade, envelhecimento e morte” (FUNARI, 1988, p. 17). Com Manoel de Barros, não podemos deixar de lembrar à arqueologia que, entre a maturidade e o envelhecimento, há a contaminação da reprodução. Ou, por outra perspectiva, o abandono do objeto não é sua morte; no mínimo, é sua metamorfose. Em outras palavras, o objeto só

vira artefato se abandonado, ou seja, quando passa a ser objeto desativado, sem função, um “inutensílio”, nas palavras de Manoel de Barros.

Contudo, se latas e peixes sofrem contaminação, acima de tudo, é uma contaminação “linguística”. A palavra, em Manoel de Barros, é viva, e participa das coisas da terra, de onde ela irrompe, pois é semente.

Nascimento da palavra:

Teve a semente que atravessar panos podres,
[criames
de insetos, couros, gravetos, pedras, ossarais de
[peixes,
cacos de vidro etc. – antes de irromper (“O
guardador de águas”, GA, p. 240).

O material recolhido no sítio-quintal em Manoel de Barros não se trata somente de objetos, artefatos estritamente humanos. Para o poeta do quintal, tudo que está no quintal serve para poesia; sejam pedras, musgos, lesmas ou palavras. Ou seja, estar largado no quintal é condição para um objeto virar artefato poético. Aliás, é melhor que esse objeto passe um bom tempo no chão. Pois é um bem para a poesia

Deixar os substantivos passarem anos no esterco,
deitados de barriga, até que eles possam carrear
para o poema um gosto de chão – como cabelos
desfeitos no chão – ou como o bule de Braque –
áspero de ferrugem, mistura de azuis e ouro – um
amarelo grosso de ouro da terra, carvão de folhas
(“Matéria de poesia”, MP, p. 149).

Em verdade, esses objetos catados no quintal são, todavia, palavras. Entretanto, essa observação, um tanto óbvia, não contradiz em nada o fato de o poeta ser um arqueólogo. Para o poeta, a palavra tem camadas a serem escovadas.

Palavras têm espessuras várias: vou-lhes ao nu, ao
[fóssil,
ao ouro que trazem da boca do chão (“Retrato
quase apagado em que se pode ser perfeitamente
nada”, GA, p. 264).

E qual melhor imagem para esse trabalho de ir ao nu, ao fóssil, ao primeiro esgar da palavra senão a de um poeta-arqueólogo?

1.2 PALAVRA ESCOVADA (PROCESSAMENTO EM LABORATÓRIO)

Lemos que o poeta escova palavras na tentativa de encontrar clamores antigos. Esse trabalho de escovação por qual passa a palavra é uma experiência que se dá em laboratório. Já estamos longe do sítio, na etapa do “processamento em laboratório”. De todas as diferenças que pode vir a ter um laboratório científico de um laboratório poético, uma semelhança nos autoriza discorrer sobre tal laboratório na poesia. Quem duvidará que um poeta tenha menos labor com a palavra que um químico teria com as substâncias? Então, como é esse laboratório da palavra escovada em Manoel de Barros?

Leio pouco e estudo menos. Mariposeio sobre livros. Só paro de vez nalgum livro quando levo um susto. Quando encontro uma palavra fértil. (Fértil para aquele momento meu.) Fico sonhando sobre essa palavra, em cima dela. E de repente encontro para ela uma sintaxe inconexa. Um encaminhamento de mim. Em geral minhas leituras acompanham meu faro, meu instinto de criar. No meu cotidiano, afora vadiar, tomo nota de expressões inusuais que escuto nas ruas ou que leio nos livros. Embrulho e misturo tudo para compor algum verso. Porém se encontro uma expressão muito enfeitosa – desconfio. Preciso me dizer de um modo magro. Pra responder ao fim: nunca escrevi uma só linha no mato. Quero estar junto dos meus dicionários, para escrever (BARROS, 2010a, p. 118-120).

“Nunca escrevi uma só linha no mato”. Essa frase, por certo, dirige-se ao leitor que aproxima muito nocivamente o poeta “carnal” e o poeta “letral”, como diria Manoel de Barros. A paisagem de seus poemas, muito característica, de mato e bichos, difere do lugar que se perceberia diretamente: não é o mato nu e cru que o poeta vê. Antes, é um mato em palavras, em “imagens verbais”. Dito isso, por que o poeta

deveria estar no mato para escrever sobre o mato? Sendo que são palavras e imagens que lhe interessam, estar no mato até poderia ser prejudicial à poesia – ainda mais se esse mato for o exuberante Pantanal. Digamos que há a necessidade de passar da percepção à imaginação – e como seria diferente, em se tratando de poesia? É preciso sonhar sobre a palavra, “em cima dela”. E qual seria esse lugar construído especialmente para sonhar em cima das palavras? Decerto, é um lugar que não o lugar real que a poesia aquarela. “Nunca escrevi uma só linha no mato”, relembremos a confissão do poeta. “Quero estar junto dos meus dicionários, para escrever”. Um lugar de sonhar sobre palavras, um lugar onde se espalham dicionários – “a felicidade de possuir um dicionário”, suspiraria Bachelard (2009, p. 29). Dizemos de uma vez: o laboratório de um poeta é sua escrivaninha. Do poeta de nosso estudo, um “lugar de ser inútil”.

Assim, perfila-se a semelhança entre os laboratórios do arqueólogo e do poeta, a saber, que o laboratório é um lugar que se difere do sítio arqueológico. É muito óbvio quando se pensa no trabalho arqueológico, mas não muito claro quando se pensa no ofício poético. Caso contrário, se fosse claro que um poeta não escreve onde a coisa sobre qual escreve está, não leríamos essa frase soante como uma advertência: “nunca escrevi uma só linha no mato”.

Refaçamos o itinerário até aqui. O poeta escolhe o sítio a ser escavado, recolhe os artefatos que lhe parecem importantes para seu trabalho e leva-os para o laboratório. No trabalho de Manoel de Barros, sai-se do quintal com as mãos cheias de plantas e latas rumo à escrivaninha. Mas o trabalho de laboratório não termina aqui. Falta, digamos, o labor do laboratório. Em comparação aos laboratórios científicos – tão presentes em nossa mente como lugares onde se colecionam tubos de ensaio –, o laboratório poético difere principalmente em seu fim: o cientista vai ao laboratório testar hipóteses, colocar as afirmações sob o julgo da falseabilidade,¹ ele intenta o final das questões; o poeta vai ao laboratório, também experimenta as palavras, mas não há o que falsear ou confirmar, seu

¹ Referimo-nos ao método difundido por Karl Popper. “O método empírico, segundo Popper, é o que ‘exclui os modos logicamente admissíveis de fugir à falseação’. Desse ponto de vista, as asserções empíricas só podem ser decididas em um sentido, o da falseação, e só podem ser verificadas por tentativas sistemáticas de colhê-las em erro” (ABBAGNANO, 1998, p. 427).

experimento é sem verdade,² tem seu fim em si. Antes de manipular a linguagem – como a ciência manipularia seu objeto – o poeta é manipulado por ela. A palavra, assim caprichosa, vem deslocar o poeta:

Vem uma palavra e tira o lugar de baixo de mim
(EF, p. 392-393).

Em seu laboratório, o cientista manipula suas experiências com vários instrumentos (e quantos instrumentos a cada dia não são aperfeiçoados com o avanço tecnológico!), complicadíssimos certamente. E também o poeta tem seus instrumentos: lápis e papel (aperfeiçoamentos simples do *stili* e da *tabellae* latinos). Quão pobre é o poeta de instrumentos em seu laboratório! Mas essa pobreza, de certa forma, garante à poesia a soberania de Ser mais do que de Ter (“O catador”, TGG, p. 410).

Estamos no laboratório do poeta. Já conhecemos seu material catado no sítio, como também sabemos que ele não precisa muito mais do que papel e lápis para realizar seu experimento. O material já está todo disposto nas folhas de papel, nos “caderninhos de caos”.³ O poeta já escovou (experimentou) as palavras. Os dados do experimento (frases), que sempre são muitos, devem agora receber o trato de quem vai organizá-los. Passamos ao que em arqueologia chama-se etapa de estudo; e ao que chamaremos, em poesia, de “palavra remontada”.

1.3 PALAVRA REMONTADA (ESTUDO)

Chegamos à etapa de “estudo”, na qual o arqueólogo interpreta os dados obtidos em laboratório. Como essa etapa se dá na poesia de Manoel de Barros? Queremos saber dessa reinterpretação da palavra após sua escovação, sua remontagem significativa.

Em “O pensamento selvagem”, Lévi-Strauss (2007) defende que os povos “primitivos” têm sua maneira de ordenar o mundo, não sendo

² Discorreremos mais detalhadamente sobre esse tipo de experimento literário no capítulo terceiro.

³ É assim que Manoel de Barros chama seus caderninhos, feitos por ele mesmo, onde escreve frases que, mais tarde, compõem seus poemas. Nos audiovisuais de Gabriel Sanna e Lucia Castello Branco (“Língua de Brincar”, 2009) e de Pedro Cezar (“Só dez por cento é mentira: a desbiografia oficial de Manoel de Barros”, 2010), Manoel de Barros mostra esses cadernos.

inferior à maneira dos povos “civilizados”. A diferença está em que os primeiros preferem classificar o mundo pela percepção, pelo concreto; enquanto os segundos, pela abstração, pelo conceito. De todo modo, ambos seguem uma mesma lei de organização. Nesse mesmo livro, o antropólogo francês colocou sob a palavra *bricolage* a lógica do pensamento mítico, ou seja, a maneira pela qual os povos primitivos organizam o mundo.

Em sua acepção antiga, o verbo *bricoler* aplica-se ao jogo de péla e de bilhar, à caça e à equitação, mas sempre para evocar um movimento incidental: o da péla que salta muitas vezes, do cão que corre ao acaso, do cavalo que se desvia da linha reta para evitar um obstáculo. E, em nossos dias, o *bricoleur* é aquele que trabalha com suas mãos, utilizando meios indiretos se comparados com os do artista (ibid., p. 32).

Como resume Derrida (1995, p. 239), o *bricoleur*

é aquele que utiliza “os meios à mão”, isto é, os instrumentos que encontra à sua disposição em torno de si, que já estão ali, que não foram especialmente concebidos para a operação na qual vão servir e à qual procuramos, por tentativas várias, adaptá-los, não hesitando em trocá-los cada vez que isso parece necessário, em experimentar vários ao mesmo tempo, mesmo se a sua origem e sua forma são heterogêneas, etc.

Por utilizar o que está à mão, ou seja, os materiais disponíveis à sua volta, os quais não recebem de antemão uma finalidade a não ser no momento de seu uso, podemos dizer que também o artista é um *bricoleur*. Em Manoel de Barros, notamos o trabalho de *bricolage* em dois níveis, digamos: um externo e um interno ao poema.

O externo se refere à maneira pela qual o poeta constrói seus poemas. Depois de certo número de versos escritos em caderninhos, Manoel de Barros arma o poema, como ele explica:

Acho certo afirmar que eu seja mais poeta do verso do que do poema. Acho que sofro de frases até mais que de versos. O que faço é o que

Cortázar chamou de jogo de armar. Faço versos por meses, por anos, depois vou colando um embaixo do outro. Até completar uns 14 versos por aí. E boto o nome de poemas nessas colagens. Armo os versos de muitas maneiras. Até achar a melhor maneira. E às vezes a melhor maneira não é a que encontrei. Podem ser lidos de qualquer lado, moda os barrocos (2010a, p. 164).

Escrever versos para depois utilizá-los na construção de um poema não seria contra o *bricolage*, visto que uma das características do *bricoleur* é justamente não fabricar seus instrumentos? Mas são os versos instrumentos do poema? Não nos parece correto. Se decompusermos um poema, teremos versos. O verso é o componente do poema. Por outra divisão, podemos decompor os versos em palavras. Embora fosse possível reduzir palavras até fonemas, detenhamo-nos nelas. Assim, as palavras parecem ser a matéria da poesia. O poeta tem palavras à mão. Isso mostra que, na verdade, o poeta tem um acervo limitado de materiais, embora as composições resultantes deles sejam incontáveis. E o acervo está ao nosso redor. Ele já estava antes de nascermos. Somos postos no domínio das palavras. Daí a célebre afirmação de Heidegger (2004): “a linguagem é a casa do ser”.

A linguagem pertence, em todo caso, à vizinhança mais próxima do humano. A linguagem encontra-se por toda parte. Não é, portanto, de admirar que, tão logo o homem faça uma ideia do que se acha ao seu redor, ele encontre imediatamente também a linguagem, de maneira a determiná-la numa perspectiva condizente com o que a partir dela se mostra (ibid., p. 7).

Concretamente, podemos dizer que também a linguagem está à vizinhança do homem. O repertório de palavras depende do lugar em que vivemos. Desse modo, há um dicionário da língua portuguesa como há um dicionário da língua francesa. E os falantes dessas duas línguas terão uma quantidade de palavras disponíveis diferente um do outro. Limitando mais o espaço, dentro de uma mesma língua, cada falante possui uma quantidade diferente de palavras diferentes. Cada um, por assim dizer, possui uma espécie de dicionário.

O dicionário dos meninos registrasse talvez
 àquele tempo
 nem do que doze nomes.
 Posso agora nomear nem do que oito: água,
 Pedras, chão, árvore, passarinhos, rã, sol,
 borboletas...
 Não me lembro de outros.
 Acho que mosca fazia parte.
 Acho que lata também.
 (Lata não era substantivo de raiz moda água
 sol ou pedras, mas soava para nós como se
 fosse raiz.)
 Pelo menos a gente usava lata como se usássemos
 Árvore ou borboletas.
 Me esquecia da lesma e seus risquinhos de
 esperma nas tardes do quintal.
 A gente já sabia que esperma era a própria
 ressurreição da carne.
 Os rios eram verbais porque escreviam torto
 Como se fossem as curvas de uma cobra.
 Lesmas e lacraias também eram substantivos
 Verbais
 Porque se botavam em movimento.
 Sei bem que esses nomes fertilizaram a minha
 linguagem.
 Eles deram a volta pelos primórdio e serão
 para sempre o início dos cantos do homem
 (“Nomes”, MIS, p. 85).

Um exemplo de poema-colagem em Manoel de Barros são as frases que um canoeiro, de nome Apuleio, deixou anotadas em um caderno, quando de uma enchente que o fez vagar por três dias e três noites em sua canoa. Acometido de “delírios frásicos”, o canoeiro deixa anotações em um caderno que mais tarde é achado e usado pelo poeta para “desarrumá-las” em poemas, ou seja, reordená-las em um processo de recorte e colagem:

Lugar sem comportamento é o coração.
 Ando em vias de ser compartilhado.
 Ajeito as nuvens no olho.
 A luz das horas me desproporciona.
 Sou qualquer coisa judiada de ventos.
 Meu fanal é um poente com andorinhas.

Desenvolvo meu ser até encostar na pedra.
 Repousa uma garoa sobre a noite.
 Aceito no meu fado o escurecer.
 No fim da treva uma coruja entrava (“Os
 deslimites da palavra”, LI, 2010b, p. 309).

Nota-se que os versos poderiam ser reorganizados de outra forma sem que as imagens suscitadas pelo poema sejam prejudicadas. Antes de se tratarem de versos, o que o exemplo nos mostra são frases. Por isso, o poeta se diz um fraseador:

Hoje eu completei oitenta e cinco anos. O poeta nasceu de treze. Naquela ocasião escrevi uma carta aos meus pais, que moravam na fazenda, contando que eu já decidira o que queria ser no meu futuro. Que não queria ser doutor. Nem doutor de curar nem doutor de fazer casa nem doutor de medir terras. Que eu queria ser fraseador (“Fraseador”, MI, 2008, p. 39).

Para Suttana (2009), essa predileção de Manoel de Barros pela colagem de frases indica sua simpatia pelo ilogismo, pela falta de nexos, que se ilustra pela falta de coesão textual. Assim, de acordo com o autor, “a colagem, basicamente, impede que o dizer se organize ao modo discursivo, desestabilizando as conexões do tipo lógico” (ibid., p. 98). Na colagem, portanto, há uma falta de “lógica” para onde as frases possam convergir.

Próxima dessa noção ilógica da colagem está o trabalho de *patchwork*, no qual, assim como na colagem de frases, falta um ponto central. Ao contrário do bordado, o espaço do *patchwork* não possui centro.

[No *patchwork*] um motivo de base (*block*) é composto por um elemento único; a repetição desse elemento libera valores unicamente rítmicos, que se distinguem das harmonias do bordado (em especial no *crazy patchwork*, que ajusta vários pedaços de tamanho, forma e cor variáveis, e que joga com a *textura* dos tecidos) (DELEUZE, 1997c, p. 159).

Outra forma de perceber a falta de centro nas colagens de Manoel de Barros é comparar sua composição poética com a de Joan Miró. Por efeito da colagem, o tema desaparece em muitos poemas de Manoel de Barros. O mesmo ocorre na obra do pintor catalão, na qual há “um absoluto desinteresse pelo tema” (MELO NETO, 1997, p. 39). Sobre essa particularidade dos quadros de Miró, João Cabral de Melo Neto (1997, p. 24) escreve:

O abandono da terceira dimensão foi seguido do abandono, quase simultâneo, da exigência de um centro do quadro. Miró [...] lança-se contra qualquer hierarquização de elementos de seu quadro. À ideia da subordinação de elementos a um ponto de interesse, ele substitui um tipo de composição em que todos os elementos merecem um igual destaque. Nesse tipo de composição não há uma ordenação em função de um elemento dominante, mas uma série de dominantes, que se propõem simultaneamente, pedindo do espectador uma série de *fixações* sucessivas, em cada uma das quais lhe é dado um setor do quadro.

Indicamos agora aquilo que chamávamos de nível de *bricolage* interno ao poema. Distanciamos um pouco do que o poeta tinha em mãos para compor o poema, ou seja, versos em um caderno de rascunho, para o que ele tem em mãos no sentido mnêmico-imagético, isto é, coisas que estavam à sua vizinhança, que permanecem na memória como repertório. Dessa maneira, o poeta se faz de *bricoleur* e utiliza aquilo que está à vizinhança, coisas e palavras que se encontravam no quintal da infância.

Ainda que as palavras sejam as mesmas para todos os falantes de uma mesma língua, pois que registradas no mesmo léxico, isso não quer dizer que elas tenham um mesmo significado. Para os meninos do poema, lata, árvore e borboletas eram usadas da mesma maneira; e lacraias e lesmas eram colocadas sob uma classificação verbal, distinta da classificação canônica. Nota-se a vontade de reunir palavra e coisa, significante e significado, em muitos poemas de Manoel de Barros. É como se não houvesse distinção entre a lesma-bicho e a lesma-palavra: a primeira empresta seus movimentos à segunda, transformando em verbo o que antes era substantivo.

Isso implica dizer que o “estudo” que o poeta faz das coisas recolhidas no quintal é uma maneira de organizá-las ou relacioná-las como faria o louco e a criança.

A gente gostava das palavras quando elas
[perturbavam
o sentido normal das ideias.
Porque a gente sabia que só os absurdos
enriquecem a poesia (“Menino do mato”, MM, p.
450).

E como as palavras perturbam o sentido normal? O poeta continua:

Nosso conhecimento não era de estudar em livros.
[...]
Nossas palavras se ajuntavam uma na outra por
[amor
e não por sintaxe (ibid.).

É por afinidade, então, que as palavras se relacionam poeticamente. O amor entre as palavras é o absurdo da língua, o absurdo que enriquece a poesia.

1.4 PALAVRA REESCRITA (PUBLICAÇÃO)

Essa é uma etapa importante para o arqueólogo, a etapa da “publicação”; quando seu estudo é divulgado, legitimando seu trabalho e contribuindo com o acervo de sua área. Não menos importante é a publicação para o poeta. (Também muito importante para nós, leitores.) Junto com toda a distância entre sujeito e objeto que um estudo científico requer, na publicação do arqueólogo também se imprimiria sua maneira de ler o material colhido ainda na primeira etapa de campo, visto que

a arqueologia nada mais é que uma leitura, um tipo particular de leitura, na medida em que seu texto não é composto de palavras mas de objetos concretos, em geral mutilados e deslocados de seu local de utilização original (FUNARI, 1988, p. 22).

Em outras palavras, haveria certo apelo de como o arqueólogo gostaria que esses materiais recolhidos fossem interpretados pela comunidade arqueológica. Da mesma forma podemos dizer que a poesia é uma metapoesia; escrever poesia é também escrever *sobre* poesia. Não é diferente em Manoel de Barros. A publicação de seus poemas, além de todo seu estilo, traz sua maneira de responder: “o que é poesia?”. Ou ainda, seus poemas também respondem à crítica. De certa forma, todo poeta gostaria de ser “lido (e lembrado) de tal maneira”. Em linhas gerais, nessa quarta etapa arqueopoética, colheremos respostas que Manoel de Barros propõe em seus próprios poemas à pergunta: “o que é poesia?”.

... poesias, a poesia é

– é como a boca
dos ventos
na harpa

[...]

raiz entrando
em orvalhos...

[...]

cigarra que estoura o
crepúsculo
que a contém

[...]

– e é livre
como um rumo
nem desconfiado... (“Experimentando a manhã
nos galos”, CUP, p. 109-110)

Uma resposta-poema. E de qual outra maneira o poeta responderia à pergunta senão com um poema? Alguém poderá nos objetar que caímos numa tautologia. A de que “poesia é poesia”. Manoel de Barros deve ter escutado objeção parecida, resolvendo dar uma definição à poesia como um filólogo faria num verbete:

Poesia, s.f.

Raiz de água larga no rosto da noite

Produto de uma pessoa inclinada a antro

Remanso que um riacho faz sob o caule da manhã

Espécie de réstia espantada que sai pelas frinchas
de um homem

Designa também a armação de objetos lúdicos

com emprego de palavras imagens cores sons etc.

– geralmente feitos por crianças pessoas esquisitas
loucos e bêbados (“Glossário de transformações
em que não se explicam algumas delas
(nenhumas) ou menos”, APA, p. 181).

Ainda é uma resposta-poema. Mas, aproximando esses poemas que versam sobre a pergunta “o que é poesia?”, podemos extrair algumas considerações que ajudem a nos situar no universo de nosso poeta. Dos dois poemas, notamos a palavra raiz repetir-se. É uma palavra cara a Manoel de Barros. Ela está intimamente ligada à origem, ao primeiro esgar da palavra. Entretanto, é uma raiz que entra em orvalhos, uma raiz de água. A água, outra palavra que compõem o mundo do poeta “guardador de águas”, do “menino que carregava água na peneira”. “A água faz incharem os vermes e jorrarem as fontes. A água é uma matéria que vemos nascer e crescer em toda parte. A fonte é um nascimento irresistível, um nascimento *contínuo*” (BACHELARD, 1989, p. 15). A água é a fonte; a raiz, o germe. Estamos diante de dois símbolos do princípio. Com o poeta, dizemos que a poesia só pode brotar de um jorro de “raiz de água”. De raízes e águas, não estamos falando do Pantanal? “A união da água e da terra dá a massa”, lembra Bachelard (ibid., p. 109). Em Manoel de Barros, a massa chamada Pantanal, sua matéria de poesia.

Com isso, podemos dizer que “poesia é raiz e água”. Não só isso, é claro. Poesia é “também armação de objetos lúdicos”.

A palavra poética tem que chegar ao grau de
brinquedo para ser séria (“O livro sobre nada”,
LSN, p 348).

Brinquedo é outra palavra que o poeta sugere para entendermos o que é a (sua) poesia. Sob essa palavra, podemos colocar outras: quintal, latas, criancice, faz-de-conta, loucura.

Poesia é voar fora da asa (“Uma didática da invenção”, LI, p. 302).

Permitimo-nos glosar: “poesia é estar fora da casa”. Manoel de Barros assinaria em baixo; pois para ele a

Poesia é a loucura das palavras (“Com os loucos de água e estandarte”, MP, p. 153)

Então isso implica em dizer que o

Poema é lugar onde a gente pode afirmar que o delírio é uma sensatez (“Biografia do orvalho”, RAC, p. 374).

O poeta reforça a importância do delírio para a poesia:

O verbo tem que pegar delírio (“Uma didática da invenção”, LI, p. 301).

Ao aproximar poesia e loucura, logo somos levados a pensar em seus “substantivos concretos”: o poema e o louco. Daí é só um passo para dizer que o poeta é louco:

Poeta é um ente que lambe as palavras e depois se alucina (“Seis ou treze coisas que eu aprendi sozinho”, GA, p. 257).

Do brinquedo, demos na loucura. Mas como nos poemas de Manoel de Barros não é difícil notar a boa relação entre crianças e loucos – embora com intensidades diferentes, tanto o louco quanto a criança (e o poeta), digamos, “voam fora da asa” –, guardemos apenas a palavra brinquedo, que sintetiza melhor o faz-de-conta comum a crianças e loucos (e poetas). Já podemos incluir outra palavra importante para a definição de poesia que estamos tentando recolher. A definição se perfila assim: “poesia é brinquedo de raiz e água”. Mas isso é uma definição? Se a colocamos sob suspeita, é porque esperávamos uma definição aos moldes da mais rigorosa lógica, da Dona Lógica da Razão, que repreende quem se aventura a falar “em língua de ave e de criança”:

Ele tinha no rosto um sonho de ave extraviada.
Falava em língua de ave e de criança.

[...]

Contou para a turma da roda que certa rã saltara
Sobre uma frase dele
E que a frase nem arriou.

[...]

Nisso que o menino contava a estória da rã na [frase

Entrou uma Dona de nome Lógica da Razão.
A Dona usava bengala e salto alto.

De ouvir o conto da rã na frase a Dona falou:
Isso é Língua de brincar e é idiotice de criança
Pois frases são letras sonhadas, não têm peso,
nem consistência de corda para aguentar uma rã
em cima dela

Isso é língua Raiz – continuou
É Língua de Faz-de-conta
É Língua de brincar!

[...]

É coisa-nada (“Poeminha em língua de brincar”,
PLB, p. 485-486).

A Dona Lógica da Razão é a figura do adulto que educa a criança a deixar o “ilogismo”, a abandonar a “língua de brincar”. A Dona Lógica da Razão é a mãe que

Assim que a criança atinge a “idade da razão”, assim que pede seu direito absoluto de imaginar o mundo, [...] assume o dever, como fazem todos os educadores, de ensiná-la a ser *objetiva* – objetiva à simples maneira pela qual os adultos acreditam ser “objetivos” (BACHELARD, 2009, p. 101).

Se deixarmos a Dona Lógica da Razão, essa mãe⁴ que não entende nada de poesia, de lado, nossa definição (“poesia é brinquedo de

⁴ A figura da mãe educadora, aquela que representa a razão no trecho de Bachelard, instiga a pensarmos a figura da mãe na poesia de Manoel de Barros. Esse nosso trabalho não contempla uma pesquisa mais acurada sobre esse tema, mas temos, ao menos, de colocá-lo. Ao pensarmos as figuras paterna e materna na poesia de Manoel de Barros, notaremos facilmente que a pessoa que mais repreende o poeta pelas suas “visões”, ainda que sutilmente, é a mãe. Muitos poemas poderiam servir de exemplo, entretanto, ao caso dessa nota, basta citar um, do recente livro “Menino do Mato”:

Ali a gente brincava de brincar com palavras
tipo assim: Hoje eu vi uma formiga ajoelhada na
pedra!

A Mãe que ouvia a brincadeira falou:

Já vem você com suas visões!

Porque formigas nem têm joelhos ajoelháveis

e nem há pedras de sacristia por aqui.

Isso é traquinagem da sua imaginação.

[...]

Um dia que outro eu contei para a Mãe que tinha

[visto

um passarinho a mastigar um pedaço de vento. A

[Mãe

disse outra vez: Já vem você com suas visões!

[Isso é

travessura da sua imaginação. (“Menino do Mato”, MM, p. 449-456)

A frase dita pela mãe “Já vem você com suas visões!”, que se repete nos dois trechos, pode ilustrar o que queremos apontar como a figura da razão na família do poeta. Ficará mais clara essa nossa afirmação ao pormos estes dois trechos em que aparece a figura do pai:

[...] Eu queria pegar na bunda do vento.

O pai disse que vento não tem bunda.

Pelo que ficamos frustrados.

Mas o pai apoiava a nossa maneira de desver o

[mundo

[...]

Ah, o pai! O pai vaquejava e vaquejava.

Ele tinha um olhar soberbo de ave.

raiz e água”) é cabível. Ou, melhor, sendo uma definição que não define, isto é, que não delimita um objeto, podemos dizer que se trata de uma “desdefinição”, para usar um recurso ao gosto de Manoel de Barros. Aliás, é essa falta de lógica que dá o encanto à poesia, como escreve o poeta:

O que sustenta a encantação de um verso (além do ritmo) é o ilogismo (“O livro sobre nada”, LSN, p. 346).

Posto isso, conseguimos definir a poesia, valendo-se de uma definição aberta. E poderia ser diferente ao falar de um poeta que não anda nos trilhos?

Quem anda no trilho é trem de ferro
Sou água que corre entre pedras:
– liberdade caça jeito (“Com os loucos de água e estandarte”, MP, p. 156)

Pois, a poesia, sendo raiz e água, caçará jeito de transpassar os limites que pretendem defini-la.

1.5 ARQUEOLOGIA DA CRÍTICA

Em meio a livros, teses, dissertações, artigos, prefácios, filmes, peças teatrais e inúmeras outras formas artísticas que são frutos do contato de leitores com a poesia de Manoel de Barros, o que recolher para um estudo arqueológico da própria crítica?

Toda escavação, por um momento, deve cessar. Pode-se dar por esgotada, mesmo que, na verdade, quem se dá por esgotado é o próprio

E nos ensinava a liberdade (ibid.).

O pai, de “olhar soberbo de ave”, “ensinava a liberdade”. O primeiro verso desse grande poema é “Eu queria usar palavras de ave para crescer” (ibid., p. 449). Esse verso exclamado pelo poeta não acentua a relação entre pai e filho, os dois frequentadores de aves? Posta essa comparação entre o “olhar de ave do pai” e o “olhar da razão da mãe”, não iremos mais adiante. A não ser, lembrando que a razão, no mundo grego, era simbolizada por uma mulher; e seu nome era Atenas.

escavador. E se cavoucássemos um pouco mais? Difícil responder sem ter às mãos uma pá, e sem tê-la cavando a terra. No descanso das mãos e pés, o tesouro incerto, então, queda no fundo do desconhecido.

O que nos resta, nesse momento de pausa, é reaver os materiais encontrados na escavação. No entanto, por serem muitos, é inevitável prescindir de alguns. Optamos por apresentar, principalmente, os três primeiros “tipos” de materiais da lista: os livros, as dissertações e as teses. Isso porque, de alguma forma, esses três gêneros textuais são os mais próximos do próprio modelo de escavação que estamos empreendendo: uma longa escrita teórica (a extensão é o que excetuará o artigo, o prefácio). Uma escolha, por assim dizer, por adjacência textual. Contudo, exceções ocorreram naturalmente.

É claro que nem tudo se pode ser conhecido, recolhido no terreno escavado. O que ficou na camada não escavada é para nós uma incógnita. Algo como as ilhas desconhecidas de um conto de Saramago. Portanto, não se trata de uma menção de valor a presença ou a ausência das ilhas-textuais que aqui inventariamos. Trata-se, antes, daquilo que pudemos desprender do solo tantas vezes removido; seja o solo a tulha de livros, e o material removido, o próprio entulho de papéis; seja o solo a memória, e o material desprendido, a lembrança de um texto lido.

Afonso de Castro, em “A poética de Manoel de Barros: a linguagem e a volta à infância” (1992), percorre os livros do poeta em busca de traços evolutivos.⁵ Com isso, ele nota um aprimoramento de sua dicção poética, já delineada no primeiro livro (“Poemas concebidos sem pecado”). “Tudo é variação do *mesmo dizer*” em Manoel de Barros, observa Castro. “Pode-se afirmar, então que sua dicção poética adquiriu a maturidade de visão-expressão ao tematizar o *mesmo*. Seus poemas, seus livros serão sinfonias, variações do mesmo tema” (ibid., p. 19).

Em resposta à crítica que tenta fixar Manoel de Barros em alguma corrente literária, Afonso de Castro (ibid., p. 64) manifesta-se: “Ele está em todas [as correntes do modernismo] e não cabe em nenhuma. [Sua poética] é singularíssima e está além de qualquer tentativa de classificação historiográfica tradicional”.

⁵ Os livros lançados até aquela data e citados por Castro são: “Poemas concebidos sem pecado” (1937), “Face imóvel” (1942), “Poesias” (1947), “Compêndio para uso dos pássaros” (1960), “Gramática expositiva do chão” (1966), “Matéria de poesia” (1970), “Arranjos para assobio” (1980), “Livro de pré-coisas” (1985), “O guardador de águas” (1989), “Concerto a céu aberto para solos de ave” (1991).

De acordo com Castro, o que melhor explica a poética de Manoel de Barros é seu olhar para o chão. Para ele, o poeta

não se deixa levar para o alto, para o sublime, ao contrário, quer o gosto da terra, volta-se para o chão como matéria-prima de tudo. O chão é a vida pulsante e nele ele quer aprender, quer penetrá-lo para experimentar-lhe a vida (ibid., p.59).

É por meio desse “gosto da terra”, dessa “volta ao chão” que o crítico lerá os poemas de Manoel de Barros. Com efeito, o que o poeta experimenta no mundo sensível será também experimentado na linguagem. Os dois mundos, o da palavra e o do chão, estão em pleno contato.

Se existe uma gramática para o chão, seu mundo, essa gramática, repetir-se-á na linguagem [...] ele assume o ser dos entes intra-mundanos para aprender e expressar suas vozes, sendo as coisas, dirá suas palavras. Ele está em completa e compromissada promiscuidade com os animais, com os vegetais e com os minerais, bem como com todos os processos de metamorfoses neles existentes (ibid., p. 137).

Desse modo, em conformidade com o chão, a palavra também será impregnada das coisas da terra, sempre em transformação na fertilidade do humo:

A palavra contaminada de escória e de matéria desprezível desvela o mundo deveniente, preparado pela disponibilidade da matéria. Para Manoel de Barros, o mundo está em contínua transformação, que ocorre mediante a palavra, com uma condição que essa palavra não seja aérea, intelectualizada ou lógica, mas que tenha o cheiro, o gosto, o sabor e a impregnação do chão, dos trapos; a contaminação ocorre por aderências e instaura-se o mundo pelas reentrâncias. O poético ocorre somente após o ser. Uma palavra jamais seria portadora, aquela que acolhe o dizer

das coisas, da matéria, se não se impregnasse dela, se não se tornar a escória, as coisas (ibid., p. 142).

Portanto, segundo Afonso de Castro (ibid., p. 143), a poética de Manoel de Barros mostra-se coerente com o mundo do qual ela nasce: “Para um mundo em devir e de metamorfoses contínuas, a linguagem que o expressa deverá também acompanhar esse processo. A ontologia do ser deveniente depende de uma linguagem deveniente”. Por isso, na visão do crítico, o poeta recusa a linguagem dos conceitos e da lógica; antes, ele quer a volúpia das palavras, uma linguagem que seja “rica de imagens, cores, sons, incasta, corrompida e relacionada ao sensível, livre, impregnada da luxúria da terra, do barro, do limo, do lodo, de sangue e putrefações férteis”. O poeta deseja “um linguajar que floresce no agroval, no quente mundo da fermentação das metamorfoses” (ibid., p. 144).

Em “Poesia ao rés do chão” (1996) – prefácio para “Gramática expositiva do chão: (poesia quase toda)” –, **Berta Waldman**, perguntando-se qual seria o lugar da poesia de Manoel de Barros na história das Letras brasileiras, observa:⁶

Cronologicamente, ela se enquadra na chamada geração de 45 que inclui nomes díspares, apresentando, em comum, o pendor para certa dicção nobre e a volta, nem sempre sistemática, a metros e formas fixas de cunho clássico [...]. Ora, a poesia de Manoel de Barros, com seus versos compassados por um controle delicado e aparentemente casual, experimentando uma conformação simbólica particular e modalidades de concreção diferenciadas, anda, com certeza, na contramão da poesia dessa geração (ibid., p. 29).

É antes na prosa de Guimarães Rosa que na geração de 45 que Berta Waldman irá encontrar afinidades com a poesia de Manoel de Barros:

⁶ Sua bibliografia compõe-se dos seguintes livros de Manoel de Barros: “Poemas concebidos sem pecado” (1937), “Poesias” (1947), “Compêndio para uso dos pássaros” (1960), “Gramática expositiva do chão” (1966), “Matéria de Poesia” (1970), “Arranjos para assobio” (1980), “Livro de pré-coisas” (1985), “O guardador de águas” (1989).

A exploração das dimensões pré-conscientes do ser humano, da memória, a fala inovadora vinculada às matrizes da língua, a psique infantil, o sonho, a loucura, o sertão “do tamanho do mundo”, compõem um registro com o qual a poesia de Manoel de Barros tem muito a ver (ibid., p. 29).

Para ela, a poesia de Manoel de Barros é como a “árvore que se transforma mas não se desloca”, uma poesia que “não evolui, amadurece” (ibid., p. 15). Em parte, essa “não-evolução” vem de o poeta ocupar “um mundo fluido e circular onde a vida e a morte fervilham no rastro animal e vegetal”: o Pantanal (ibid.). No tempo circular do Pantanal, por isso primitivo, o homem converte-se em animal, vegetal, mineral, a ponto que “somos levados a habitar um tempo sem rupturas nem contrastes, anterior ao domínio da máquina sobre toda a natureza” (ibid., p. 28). Por isso, nota Waldman, na poesia de Manoel de Barros, “a palavra deixa de ser vicária” (ibid.). Nesse tempo sem rupturas, palavra e coisa estão irmanadas.

Miguel Sanches Neto, em “Achados do chão” (1997), dá um panorama dos três primeiros livros de Manoel de Barros,⁷ buscando mostrar o desenvolvimento de sua poesia, ao passo que tenta caracterizá-la no conjunto.

Para Sanches Neto, o primeiro livro de Manoel de Barros, “Poemas concebidos sem pecado”, é autobiográfico. O crítico defende: “No seu principal poema, Cabeludinho, o poeta conta sua história, do nascimento à mocidade [...] do nascimento no Pantanal até o curso universitário no Rio de Janeiro”. O autor também sinaliza o tom modernista dos poemas, “com versos prosaicos, incorporações de falas e de uma sintaxe popular” (ibid., p. 6).

Do segundo livro, o crítico apontará uma mudança em relação ao primeiro. Com “uma orientação mais esteticista e universalizante”, “Face imóvel” dá “lugar a uma poesia menos pessoal, produzida sob o impacto dos conflitos da Segunda Guerra Mundial” (ibid., p. 11).

⁷ Trata-se de “Poemas concebidos sem pecado” (1937); “Face imóvel” (1942) e “Poesias” (1947).

“Poesias”, o terceiro livro, reúne poemas de 1942 a 1956, ano de sua publicação.⁸ Por essa razão, segundo Sanches Neto, “os primeiros [poemas] estão mais próximos do ideário de 45 [“universalizante”], os últimos são uma evolução rumo a um estilo individual” (ibid., p. 18).

Das observações de Sanches Neto acerca da poesia de Manoel de Barros, destacamos: o uso não-lógico do idioma (ibid., p. 8); a descoberta do sublime no ordinário (ibid., p. 35); a poesia como uma coleção “de imagens as mais contraditórias” (ibid., p. 72).

O crítico também cria um interessante paralelo entre Manoel de Barros e João Cabral de Melo Neto. Para este, a poesia deve ser comunicada, optando pelo “rigor semântico” e pelo “discurso lógico”; enquanto para aquele, a poesia não é para ser entendida, e sim incorporada, tendo a “dissolução semântica” e o “discurso ensandecido” por características. O sol, o deserto, a luz, a pedra, a lâmina, são elementos recorrentes na poesia “lúcida” de Cabral de Melo Neto. Já na poesia “louca” de Manoel de Barros, teremos a água, a podridão, o sapo, a lesma e o caracol como matéria (ibid., p. 22).

Em 1998, motivado pelo lançamento de “Retrato do artista quando coisa”, Sanches Neto retifica a inovação poética de Manoel de Barros exaltada em “Achados do chão”. No artigo “A repetição de si mesmo”, veiculado na Gazeta de Curitiba em dezembro de 1998, Sanches Neto critica a repetição de versos e a recorrência aos mesmos procedimentos poéticos na obra de Manoel de Barros. O crítico censura:

Do poeta de outras obras restaram apenas a casca, o bagaço, os equívocos, não existindo um único poema interessante no livro, que não passa de um amontado de frases retiradas de outros momentos de sua produção, numa espécie de antologia do lugar comum de sua poética.

Para Sanches Neto, por causa da previsibilidade de sua poesia em cada novo livro, “Manoel de Barros retira o elemento inconsciente, lúdico e adoeecedor de seus poemas, ficando com distorções

⁸ O ano de 1956, como sendo o da publicação de “Poesias”, é informado por Sanches Neto. Diferente é o ano informado pela editora Leya na “Poesia completa” (2010) de Manoel de Barros: 1947. Em outras fontes, também acontecem diferenças entre os anos de publicação. Para todos os efeitos, seguiremos a cronologia que está na “Poesia completa”.

padronizadas e repetidas de meia dúzia de verdades questionáveis”. Desse modo, como o poeta segue um modelo, mesmo que seja seu próprio modelo, sua escrita é oposta ao escrito, isto é, há uma irredutível diferença entre a forma e o conteúdo. Para o autor do artigo,

não existe nada mais racional do que esta artimanha de usar programaticamente a deformação linguística. Não há, portanto, uma adequação entre o conteúdo dos poemas, um conteúdo tatibitabe, e a realização poética.

Sanches Neto não nega a importância da poesia de Manoel de Barros no cenário nacional, principalmente por “romper com a visão asséptica, formalmente equilibrada” em uma época “marcada pelo cerebralismo cabralino e vanguardeiro”. Mas considera que “o verbo deformante” de Manoel de Barros, “que tinha uma grande significação em dado momento de nossa evolução cultural, acabou esvaziado de sentido. O poeta não percebeu que sua poesia, nos últimos dez anos, foi perdendo a cada livro a atualidade”.

Na dissertação “Teologia do traste: a poesia do excesso de Manoel de Barros” (2001), **Fabrizio Carpi Nejar** centra sua crítica em duas características, segundo ele, da poesia de Manoel de Barros:⁹ seu excesso e sua “consciência programática”. Excesso, porque, com o acúmulo de imagens,

Manoel de Barros movimenta-se numa poética intuitiva, rebarbativa, na captação contínua e insaciável dos detalhes [...] são tantas as pequenas observações, tantos os apontamentos, tantas as notas de rodapé dentro do próprio poema, que não se visualiza o todo, apenas fragmentos isolados (ibid., p.30).

Além do “excesso de imagens”, o poeta excederia a poesia ao “chamar a atenção para o secundário” (ibid., p. 13), para as insignificâncias do chão, para as coisas jogadas fora, sem utilidade. Nas

⁹ Nejar valeu-se dos seguintes livros de Manoel de Barros para compor seu *corpus*: “Gramática expositiva do chão” (1966), “Concerto a céu aberto para solos de ave” (1991), “O livro das ignoranças (1993)”, “Livro sobre nada” (1996), “Retrato do artista quando coisa” (1998), “Ensaio fotográficos” (2000).

palavras do autor, trata-se de uma poesia hiperbólica, “uma espécie de barroco ecológico” (ibid., p. 31). “É a montagem do exagero” (ibid., p. 68).

Poesia programática porque, além da repetição de versos e esquemas composicionais, Manoel de Barros também atuaria como crítico, teorizando “sobre sua técnica no meio de sua poesia” (ibid., p. 27).

O poeta aparece com frequência no papel de conselheiro em seu próprio poema, dando explicações, citando suas leituras ou desviando o foco para miudezas que não estavam previstas no início e que dificultam o entendimento de uma ideia geral. Barros tem uma pretensão despretensiosa, de voluntariamente importunar o curso dos acontecimentos. Parece não querer nada, mas sempre dá seu recado (ibid., p. 64).

Das duas características centrais propostas por Nejar, desenvolvem-se outras. Do lado do excesso, o autor critica a inércia tanto do poeta quanto das suas personagens. Pelo seu caráter hiperbólico com que trata as miudezas, “ao invés de denunciar a mecanização do indivíduo, a exploração do trabalho”, Manoel de Barros “festeja a inutilidade do homem” (ibid., p. 30). Suas personagens, “festejadas por sua inutilidade”, são, desse modo, inertes, conformadas de sua situação social. Por essa visão sociopolítica, Nejar lerá a figura feminina nos poemas de Manoel de Barros como simples “objeto de prazer disponível à coerção masculina” (ibid., p. 107). Além de uma conduta apolítica, o poeta também seria machista. Do lado da programática, isto é, de uma poesia calculada, o autor entende que a voz em primeira pessoa nos poemas de Manoel de Barros serviria para persuadir, “ansiando convencer o interlocutor da autenticidade da situação” (ibid., p. 16). Por isso o poeta, ao recordar a infância, teria a postura de “tentar falar como se estivesse nela, não somente sobre ela” (ibid., p. 25). Ou seja, ao falar como criança, o poeta não só recorda o passado como se insere nele, dando mais força ao discurso persuasivo.

Nejar também contrapõe a poesia “enxuta” de João Cabral de Melo Neto à poesia “redundante” de Manoel de Barros. Com efeito, ao figurar este como um poeta exagerado e calculista, o crítico interpretará sua poesia como uma espécie de “teologia do traste”. A poesia de

Manoel de Barros “consiste na descoberta do sagrado no excluído, na animação da matéria inanimada, na crença de que só o desapareço material liberta a fruição humana” (ibid., p. 34-35). E também por causa da “condição de orientação que se propõe, de catequese, sempre ensinando como que o leitor deve se comportar para ser também um co-autor dos versos” (ibid., p. 106).

Nejar conclui, na esteira de Sanches Neto (1998), que não se deve

confundir o que o autor externa sobre sua obra e o que a sua obra conta sem intermediários, entre o estilo do autor com seu conteúdo. Seu conteúdo realmente exalta o primitivo, o irracional, o onírico [...] mas seu estilo é o reverso disso, construído por uma atitude programática, calculada e cerebral, centrada na repetição de versos, na deformação linguística e nas explicações conceituais de sua literatura no meio de seus versos (ibid., p. 108).

Para **Andréa R. Fernandes Linhares** (2006), com a prosa poética de “Memórias inventadas: a infância”, Manoel de Barros inova duplamente ao afastar-se de “seu estilo costumeiro, que tradicionalmente elege a poesia como forma expressiva”, e ao fugir “do elemento clássico de linguagem autobiográfica – a prosa” (p. 10). É dessa “quebra de paradigma” que a autora, em sua dissertação de mestrado intitulada “Memórias inventadas: figurações do sujeito na escrita autobiográfica de Manoel de Barros”,¹⁰ parte para analisar como o poeta constrói sua autoimagem por meio de uma “autobiografia poética”, “na medida em que o autor se vale de recursos ficcionais, entre eles o apelo ao imaginário, para dar conta da narrativa da vida de quem conta, sem com isso negar a realidade que lhe deu origem” (ibid., p. 24). Assim, a partir da memória, o poeta estrutura seu discurso com lembranças que

ressaltam sua iniciação poética, e fecha a trama do tecido lembrado com a ajuda do imaginário, sendo esse tão operante quanto a memória em si, pois

¹⁰ “Matéria de poesia” (1970), “Livro das ignoranças” (1993), “Ensaio fotográficos” (2000) e “Memórias inventadas: a infância” (2003) são os livros que se encontram na bibliografia da dissertação.

onde esta se mostra insuficiente, aquele vem como complementar (ibid., p. 92).

Linhares percebe que Manoel de Barros, “ao contrário de outros autobiógrafos, abstém-se de se fixar em pessoas ou lugares precisos e nomeados que o localizem excessivamente” (ibid., p.46). Para ela, o poeta estaria mais interessado em usar suas lembranças como “mote para desenvolver e filosofar sobre sua poética” que usá-las para contar sua história. Isso explica por que “seus pais, irmão e avós não recebem nomes; ele próprio não se autodesigna pelo pré-nome sequer uma vez” (ibid.). Por causa da flagrante metalinguagem presente em Manoel de Barros, Linhares dirá que o poeta “se revela um Narciso, deslumbrado com a própria imagem criativa” (ibid., p. 91).

Lucy Ferreira Azevedo, em sua tese “Paixões e identidade cultural em Manoel de Barros: o poema como argumento” (2006), procura descrever o que ela chama de paixões do pantaneiro e do bugre na poesia de Manoel de Barros.¹¹

Com entrecruzamentos entre cultura e palavra, Azevedo procede analisando o poema com o auxílio da retórica, ao passo que se dirige para uma interpretação da cultura pantaneira por meio da poesia. Para ela, sendo o pantaneiro um encontro de culturas (branca, negra e indígena) tão modernas quanto arcaicas, a poesia de Manoel de Barros também terá um tanto de regional quanto de universal.

O rio contém homens, coisas, bichos, morte e vida. E todos fazem parte do caleidoscópio vivo da região. Por isso, penso que a obra de Barros é regionalista [...] e porque explora as paixões humanas, é global (ibid., p. 26-27).

No nível linguístico, Manoel de Barros também conservará uma mistura de regional (fala do pantaneiro, do bugre) e global (português formal, estrangeirismos). Ele cria “palavras, ou por pura invenção, ou por arcaísmos [...], além de palavras estrangeiras que completam a obra do poeta que também é homem do mundo” (ibid., p. 63).

¹¹ Dos livros de Manoel de Barros, constam da bibliografia oito: “Poemas concebidos sem pecado” (1937), “Compêndio para uso dos pássaros” (1960), “Gramática expositiva do chão” (1966), “Matéria de poesia” (1970), “Arranjos para assobio” (1980), “Livro de pré-coisas” (1985), “Concerto a céu aberto para solos de ave” (1991), “Ensaio fotográficos” (2000).

De acordo com Azevedo, “o bugre é o *ethos* predominante” em Manoel de Barros. Portanto, sua linguagem poética é coerente, pois “proporciona o (des)equilíbrio necessário para o perfil do bugre” (ibid., p. 112); fundando-se em “símbolos que exprimem sua experiência fundamental e constituem uma expressão pelo desvio de um ‘padrão’, mas que é o rumo certo para ‘desaguar’ muita poesia”. Por isso, igual ao bugre, é uma poesia que “interpreta a vida não pela razão, mas pelo sensível: conhece as coisas incorporando-as a si mesmo” (ibid., p. 113).

De acordo com **Kelcilene Grácia-Rodrigues**, em sua tese “De corixos e de veredas: a alegada similitude entre as poéticas de Manoel de Barros e de Guimarães Rosa” (2006),

as afirmações a respeito da relação que Barros teria estabelecido com Rosa circulam, em sua maioria, no campo da linguagem – não se referem, por exemplo, à estrutura narrativa ou a uma identificação ideológica (p. 37).

Assim, perguntando-se se a poesia de Manoel de Barros seria herdeira da prosa de Guimarães Rosa, Grácia-Rodrigues afirma que ela “não é pastiche da ficção rosiana, e constitui um projeto poético original, pessoal, que foi definido [...] anteriormente ao de Guimarães Rosa” (ibid., p. 14).¹² Por isso, a autora advoga que já no primeiro livro, “Poemas concebidos sem pecado”, ao abri-lo com o poema “Cabeludinho”, Manoel de Barros “já risca e fixa no seu chão pantaneiro um projeto poético próprio e original que vai seguir nos livros posteriores” (ibid., p. 47). Desde então, para Rodrigues, em duas fontes o poeta bebe sua poesia: os “‘erros’ da fala do povo e o ludismo do desconcertante nexos gramatical – sintático e semântico – das crianças” (ibid., p. 173).

Além de haver “agramaticalidade, sintaxe arrevesada, neologismos e emprego de palavras que vão do erudito ao popular” (ibid., p. 38) nas obras tanto de Manoel de Barros quanto de Guimarães Rosa, a autora ainda destaca a “liberdade criadora, comunhão com a voz

¹² A autora valeu-se dos 18 livros publicados até 2006. Excluem-se, portanto, “Memórias inventadas: a terceira infância” (2008) e “Menino do Mato” (2010). Rodrigues também não cita os livros infantis: “Exercícios de ser criança” (1999), “O fazedor de amanhecer” (2001), “Cantigas por um passarinho à toa” (2003), “Poeminha em língua de brincar” (2007).

do povo, busca de novos modos expressivos” (ibid., p.157), como de uso comum aos dois escritores.

No entanto, há pontos em que os dois são diametralmente opostos. Rodrigues compara:

Se Rosa faz poesia na prosa, se a sua narrativa tem a seiva do poético, a poesia de Barros se apresenta com um paradoxo oposto: trata-se de uma poesia que é ficcionalizada, os poemas se apresentam como narrativas em que o forte efeito das metáforas visuais e das imagens desconcertantes é obtido a partir de enunciados-de-fazer e não com a utilização de enunciados-de-estado, ou seja, através de verbos de ação, de modificação, ao invés de verbos indicativos de estados emocionais momentâneos (ibid., p. 177).

Para Rodrigues, o leitor de ambos os escritores tem uma mesma reação, que se explica por “um estranhamento devido ao inusitado da linguagem, à inventividade sintática e à criatividade imagística” (ibid., p. 11).

As duas obras impactam o leitor com o inusitado que apresentam, e é por isso que muitos os consideram próximos. O que as distingue radicalmente é que em Rosa a sintaxe e o lexical são impactantes, enquanto em Barros o estranhamento é gerado pelo efeito semântico derivado da construção do tropos imagético, ou seja, devido às metáforas desnorteantes, de uma radicalidade e complexidade sem paralelo (ibid., p. 181).

Em meio a outros argumentos, Rodrigues conclui que, entre Manoel de Barros e Guimarães Rosa, há “visões de mundo quase antagônicas e projetos literários bastante diferentes”, restando em comum “o espírito do tempo [...] em que viveram e as afinidades eletivas que os fizeram membros de uma mesma família – a dos subversivos inventores de novas línguas literárias” (ibid., p. 272-273).

Em “Manoel de Barros: confluência entre poesia e crônica” (2007), **Paulo Morgado Rodrigues** examina o tom cronista que o poeta emprega em seus poemas. Para tanto, o autor investiga os livros

publicados até aquela data,¹³ servindo-se de um poema exemplar de cada livro para mostrar, basicamente, o que há de crônica na poesia de Manoel de Barros.

No exame, Rodrigues nota uma constante presença da crônica nos livros do poeta, ora mais, ora menos, acentuada. Dos três primeiros livros (“Poemas concebidos sem pecado”, “Face imóvel” e “Poesias”), o segundo não apresenta características da crônica tão acentuadas como os outros dois. Isso porque, para o autor, “Face imóvel” é “composto por poemas mais herméticos”. Os quatro livros subsequentes (“Compêndio para uso dos pássaros”, “Gramática expositiva do chão”, “Matéria de poesia”, “Arranjos para assobio”) “adquirem maior poeticidade, ao mesmo tempo em que diminui o grau de assimilação da crônica” (ibid., p. 120). Um dos fatores para isso seria o aumento do tom metalinguístico desses livros.

De acordo com Rodrigues, no oitavo livro, “Livro de pré-coisas”, “a crônica volta com carga total” (ibid., p. 121). A forte presença da narração nos poemas pode ser sentida já no subtítulo: “Roteiro para uma excursão poética no Pantanal”, além de a maior parte do livro ser composta de prosa poética. Daí a carga cronista: um narrador que “descreve” o cenário (Pantanal) ao passo que conta sobre a vida dos seus atores (o homem, os animais, as plantas...).

Dos livros seguintes analisados pelo crítico, apenas “O guardador de águas” e “Ensaios fotográficos” não têm uma notável presença da crônica nos poemas. No entanto, nos demais, os matizes da crônica aparecem, sobretudo, em virtude “das recordações de infância do poeta” (ibid.).

Com o trocadilho “Barros é Barroco”, Rodrigues conclui que, seguindo a mestiçagem de gêneros empreendida pelo barroquismo latino-americano, o poeta rompe a separação entre crônica e poesia, “para transbordar em proliferantes e criativos inundamentos formais, que, por sua vez, irrigam a aridez das estanques lógicas identitárias e deságuam em novos florescimentos semânticos” (ibid., p. 122).

¹³ Tratam-se dos 18 livros publicados até 2007. Excluem-se, portanto, “Memórias inventadas: a terceira infância” (2008) e “Menino do Mato” (2010). Embora publicados até 2007, Rodrigues não leva em conta os livros infantis do autor: “Exercícios de ser criança” (1999), “O fazedor de amanhecer” (2001), “Cantigas por um passarinho à toa” (2003), “Poeminha em língua de brincar” (2007).

Resultado de uma dissertação de mestrado apresentada em 1995, “Uma poética do deslimite: poema e imagem na obra de Manoel de Barros” (2009), de **Renato Suttana**, trata-se de uma exploração de uma das características mais marcantes da poesia de Manoel de Barros, qual seja, a vizinhança entre palavra e coisa.¹⁴ Dessa relação, Suttana propõe uma divisão entre o “mundo dos seres” e o “mundo da linguagem” na poesia de Manoel de Barros. A partir dela, perfaz o trânsito entre uma e outra, a via que leva a coisa à palavra e a palavra à coisa; nas palavras do crítico, a possibilidade de que “o mundo dos seres, de alguma forma, se apresenta como paralelo ao da linguagem” (p. 62).

Do primeiro mundo, o autor, a partir de poemas de Manoel de Barros, nota elementos dialéticos que se cruzam constantemente. Assim, há uma interdependência entre movimento e repouso (o movimento interior de um ser imóvel); entre gratuidade e intransitividade (a gratuidade com que as coisas aparecem em movimento, num mundo em formação, ao passo que conservam em seu repouso uma intransitividade, “uma forma de retorno constante a si mesmo” (ibid., p. 70)); e entre promiscuidade e fecundidade (a mistura estática entre as coisas completa-se na “fecundidade essencial” (ibid., p. 76) inerente a elas, num movimento de produção). Do “mundo da linguagem”, Suttana relaciona a colagem e a invenção dos poemas de Manoel de Barros em espelho com a promiscuidade e a fecundidade do “mundo dos seres” (a colagem de palavras tem atitude promíscua no arranjo textual, sendo fecundada pela invenção); a opacidade do sentido e o movimento da linguagem correspondem à intransitividade e à gratuidade (o poema apresenta uma linguagem opaca, daí sua intransitividade; por sua vez, o poeta só pode se guiar pela gratuidade do movimento criador da linguagem, tão obscuro quanto a opacidade do sentido); e ambos os pares estão conectados às ideias de repouso e mobilidade (a colagem e a opacidade dão certa imobilidade ao discurso, desestabilizando a coerência lógica; mas o poema é dinâmico, visto que é formado de fragmentos postos em oposição).

Desse esquema interpretativo, o autor pretende mostrar como as coisas e as palavras promiscuem-se nos poemas. Desse modo, lendo o poema como imagem – tanto do mundo dos seres quanto do mundo das palavras –, Suttana afirmará a impossibilidade de, em Manoel de Barros,

¹⁴ Renato Suttana valeu-se de três livros de Manoel de Barros: “Gramática expositiva do chão” (1966), “Concerto a céu aberto para solos de ave” (1991), “O livro das ignoranças” (1993).

indicar “o que ‘pertence’ ao mundo como nos acostumamos a olhá-lo ou o que é específico da linguagem” (ibid., p. 118). Daí que a imagem poética, capaz de (re)ligar as palavras e as coisas, dê ao leitor “a impressão de reviver uma experiência profunda do mundo” (ibid., p. 118).

Em “Manoel de Barros: a poética do deslimite” (2010), **Elton Luiz Leite de Souza** explora o “conceito” de “deslimite” criado pelo poeta. O autor adverte que, antes de tudo, sua pesquisa é filosófica.¹⁵ Ele justifica ler poesia com lentes de filósofo por acreditar na existência de um plano comum entre arte e filosofia: tanto esta quanto aquela, cada uma com seus próprios meios, expressam o pensamento. Assim, para Souza, “enquanto poesia, a obra de Manoel de Barros expressa, e cria, verdadeiros conceitos filosóficos, *porém fora dos meios que são próprios à filosofia, isto é, a linguagem conceitual*” (p. 19-20).

Sobremaneira apoiado em Deleuze, entre inúmeras correspondências filosóficas que o autor acredita encontrar nos poemas de Manoel de Barros (como: diferença, repetição, desterritorialização, caos-germe, espaço liso, experiência, agramaticalidade, pré-coisas, nadifúndios), destaca-se o “deslimite”.

Para tratar do “deslimite”, Souza parte da concepção de limite como forma. Para isso, ele revê a filosofia clássica, principalmente a de Platão, para definir a forma como limitadora da matéria. Porquanto há, na poesia de Manoel de Barros, uma mistura de seres e coisas ao mesmo tempo em que a palavra dirige-se à “despalavra”, é contra a Ideia platônica que o poeta coloca-se. Desse modo, para o autor, apesar de a forma tender a limitar a matéria, esta, por sua vez, “é intrinsecamente rebelde a tal subordinação, e insiste em forçar os limites que a forma lhe prescreve”. A índole da matéria é a “atração pelo ilimitado” (ibid., p. 27-28).

¹⁵ Em sua pesquisa, o autor cita os seguintes livros: “Gramática expositiva do chão” (1966), “Arranjos para assobio” (1980), “Livro de pré-coisas” (1985), “O guardador de águas” (1989), “Concerto a céu aberto para solos de ave” (1991), “O livro das ignoranças” (1993), “Livro sobre nada” (1996), “Retrato do artista quando coisa” (1998), “Exercícios de ser criança” (1999), “Ensaio fotográficos” (2000), “Tratado geral das grandezas do ínfimo” (2001), “Cantigas por um passarinho à toa” (2003), “Memórias inventadas: a infância” (2003), “Memórias inventadas: a segunda infância” (2005), “Poemas rupestres” (2004).

Em uma comparação entre o pensamento científico e o “pensamento” poético, o autor resume, valendo-se de palavras de Manoel de Barros: “a ciência constitui um saber ancorado em formas e limites, já a poesia exerce uma ignorância que é a sabedoria do deslimite” (ibid., p. 83).

1.6 ARQUEOLOGIA DA COMPOSIÇÃO

De um modo geral, intentamos aqui analisar alguns aspectos da poética de Manoel de Barros. Nossa atenção estará voltada aos aspectos formais do poema. De início, é preciso dizer que, ao longo de sua obra, Manoel de Barros mudou quanto à composição, mas sempre conservou com certo grau a força imagística de seus versos. À primeira vista, são os três primeiros livros que mais se distinguem do resto de sua obra, sobretudo o segundo e o terceiro.

Antes, ressaltamos uma característica dos poetas da década de 1940 levantada por João Cabral de Melo Neto. Apesar de Berta Waldman (1996) afirmar que Manoel de Barros pertence apenas cronologicamente à geração de 45, da qual faz parte Cabral de Melo Neto, portanto, distante dessa geração no que diz respeito aos aspectos formais, há algo que se aplica basicamente a todos daquele tempo (e deste):

Do mesmo modo que [o poeta de hoje] cria sua mitologia e sua linguagem pessoal, ele cria as leis de sua composição. Do mesmo modo que ele cria seu tipo de poema, ele cria seu conceito de poema, a partir daí, seu conceito de poesia, de literatura, de arte. Cada poeta tem sua poética (MELO NETO, 1997, p. 53).

Dito isso, tentaremos fazer um panorama da poética de Manoel de Barros, a despeito de não adentrarmos nos aspectos metalinguísticos, o que será tratado ao longo do trabalho.

“Poemas concebidos sem pecado” (1937), primeira publicação de Manoel de Barros, dentre os três primeiros livros, talvez seja o que mais se aproxima dos publicados nos últimos anos. Isso se deve em parte pelos versos livres, com algumas rimas jocosas; pelos poemas narrativos, muito próximos da prosa; e pelo ritmo anafórico.

– Sou uma virtude conjugal,
 adivinha qual é?
 – Um jambo,
 um jardim outonal?
 – Não.
 – Uma louca,
 as ruínas da Pompeia?
 – Não.
 – És uma estátua de nuvens,
 o muro das lamentações?
 – Não.
 – Ai, entonces que reino é o teu, Darling?
 Me conta, te dou fazenda
 me afundo, deixo o cachimbo.
 Me conta que reino é o teu?
 – Não.
 Mas pode pegar em mim que estou uma Sodoma...
 (“Cabeludinho”, PCP, p. 14-15)

Nos quatro versos do início, a assimetria é compensada com a pausa entre eles, estendida pelos sinais de pontuação. As rimas também auxiliam no compasso. Do quinto verso em diante, as rimas cessam e o ritmo se mantém, sobretudo, pelas repetições: “um”, “não”, “que reino é o teu”, “me conta”. A presença de travessão para marcar a voz das personagens é percebida na maioria dos poemas desse livro. Por causa de seu caráter narrativo, os versos vão ganhando comprimento até esbarrarem nos períodos longos da prosa.

No segundo livro, “Face imóvel” (1942), os travessões, os diálogos, basicamente desaparecem. Ainda há versos longos encadeados com curtos, que não apresentam rima significativa. Vejamos um exemplo:

Um chapéu velho!
 Eu não via seu rosto, que um velho chapéu,
 Esmaecido pelo sol, cobria.
 Mas sei que não chorava
 E nem tinha desejo de falar.
 Porque sabia que alguma coisa vinha chegando
 De manso, alguma coisa vinha chegando...
 Eu não via seu rosto,
 Seu rosto sombreado que um velho chapéu,
 Esmaecido pelo sol, cobria.

Mas sei como ele amou aquele instante
 Mas sei com que prazer ele esperou
 Aquela que viria com os lábios úmidos para ele
 A que havia de vir passar as mãos
 Pelos seus joelhos feridos (“Instante anunciado”,
 FI, p. 43).

Apesar de o assunto ser mais grave que os poemas do primeiro livro, o ritmo ainda se sustenta principalmente pela repetição: do primeiro verso que se repete em outros; do início do segundo que se repete no oitavo; de finais de versos repetidos contiguamente (“alguma coisa vinha chegando”); de versos inteiros repetidos (“Esmacido pelo sol, cobria”); de anáforas (“Mas sei...”). Além dessas repetições, há algumas rimas imperfeitas no interior do poema, como em “Aquela que viria...” e “A que havia..”. O sétimo verso tem um ritmo que sustenta seu significado: “De manso, alguma coisa vinha chegando...”. O uso das nasais “m” e “n” acentua o significado de “manso”, esticando as palavras e dando lentidão ao verso. Além do mais, há um jogo assonantal no início e no fim do verso (“De **manso**” e “**chegando**”) que, junto com a vogal tônica entre duas átonas, ajuda a manter o compasso entre som e sentido. Ainda é preciso notar os pontos de reticência que duplicam o gerúndio do verbo chegar.

O terceiro livro, “Poesias” (1947), é o que mais se difere dos demais. Até pelo fato de ser uma reunião de poemas, como o título já indica, “Poesias” é composto por poemas de forma e conteúdo diversos. Ainda conserva poemas longos e narrativos como em “Poemas concebidos sem pecado” além de breves e de acento grave, melancólico e nostálgico já experimentados em “Face imóvel”.

Vai, grota rasa!

Flor obscura
 na minha infância
 desabrochada
 continuada
 na adolescência
 perto de casa,
 na vizinhança,
 solta na rua
 como uma fruta
 covil aberto

de mil acenos,
 cobra me injetava
 sutis venenos... (“A boca”, P, p. 66)

Nesse livro, Manoel de Barros experimenta um metro fixo, como vemos no fragmento acima, que se trata de um tetrassílabo. Há rimas misturadas, mas bem visíveis em comparação aos poemas de “Face imóvel”. Algumas são perfeitas (desabrochada/continuada;/ acenos/venenos); outras, imperfeitas (infância/adolescência).

Em “Poesias”, há até um soneto, que, salvo engano, é o único que aparece em toda a obra publicada pelo poeta:

Rude vento noturno arrebatou-me
 Para longe da terra, nu e impuro.
 Perdi as mãos e em meio ao oceano escuro
 Em desespero o vento abandonou-me.

Perdido, rosto de água e solidão,
 Adornei-me de mar e de desertos.
 Meu paletó de azuis rasgões abertos
 Esconde amanhecer e maldição...

Um deserto menino me acompanha
 Na viagem (que flores deste caos!)
 E em rosa o sol me veste e me inaugura.

Dou às praias de Deus: a alma ferida,
 As mãos envenenadas de ternuras
 E um buquê de carnes corrompidas. (“Viagem”, P, p. 72)

Aí está um soneto decassílabo, cujas rimas são intercaladas nos dois quartetos. Nos dois tercetos, Manoel de Barros prefere deixar o primeiro e o segundo versos soltos, voltando a rimar nos quatro últimos com o uso da rima intercalada.

O quarto livro, “Compêndio para uso dos pássaros”, muda muito em comparação ao anterior, na forma, mas, sobretudo, na temática, que volta a lembrar “Poemas concebidos sem pecado” no que este tinha de desvios semânticos e sintáticos, de linguagem popular e de poemas girando em torno do universo infantil. O tema da infância volta

definitivamente nesse livro,¹⁶ e volta para ficar. O primeiro poema, que está dentro de uma unidade intitulada “De meninos e de pássaros”, chama-se “Poeminhas pescados numa fala de João”, o qual trata de “assuntos infantis”, como o título não desmente.

O menino caiu dentro do rio, *tibum*,
ficou todo molhado de peixe...
A água dava rasinha de meu pé (“Poeminhas
pescados numa fala de João”, CUP, p. 95).

Nesse poeminha, que abre o livro, destacamos dois pontos que seguirão os demais livros: a construção sintática e a colagem de frases. Em “A água dava rasinha de meu pé”, o uso do “de”, principalmente usado em regências que não o admitem, não deixará de ser um recurso para desviar a sintaxe nos próximos livros. Nos versos acima, pode-se notar uma colagem de frases que exclui uma ordem coesiva. Esse recurso será muito comum nos livros seguintes.

Outro ponto a destacar é o uso de versos curtos em pequenas estrofes, lembrando haicais, como em:

Um barco eu inventei
de minhoquinhas
ele ia torto no rego (ibid., p. 98).

Algo que aparece em “Compêndio para uso dos pássaros” e continuará em outros livros são poemas que tratam da poesia, como em “Experimentando a manhã nos galos”:

... poesias, a poesia é
[...]
cigarra que estoura o
crepúsculo
que a contém (“Experimentando a manhã nos
galos”, CUP, p. 109-110)

¹⁶ O conteúdo infantil é tão patente nesse livro, que o poema “Poeminhas pescados numa fala de João” vira um livro infantil de mesmo título ilustrado por Ana Raquel. No fim dele, consta um poema fac-similado de Manoel de Barros em que ele escreve: “Língua de criança é a imagem/ da língua primitiva” (2001). A criança, como uma das representantes do “primitivo”, junto com o bugre, permeará toda a obra do poeta.

As imagens poéticas, assim, tornam-se fundamentais na composição dos poemas; o que Manoel de Barros desenvolverá cada vez mais. O ritmo é muitas vezes explorado com beleza, como se nota nos versos acima. No entanto, é ainda a imagem que mostrará mais força em sua obra.

Os livros conseguintes continuarão com o mesmo tema, mas variando ainda a extensão dos versos, até se chegar à prosa poética, especialmente na trilogia “Memórias inventadas”. No entanto, desde o “Livro de pré-coisas” (1985), Manoel de Barros tem mostrado interesse em reduzir seus poemas a um único verso, ou frase, colocando-os soltos nos livros. As “frases poéticas” ainda são vistas no penúltimo livro, “Menino do Mato” (2010). O uso de pequenos tercetos atinge seu ponto alto no último livro publicado, “Escritos em verbal de ave” (2011), no qual um poema é seguido de uma constelação de “haicais” numa grande página que se abre por dobradura.

2 MEMÓRIA E IMAGINAÇÃO

2.1 IMAGEM E LEMBRANÇA

Para Nicola Abbagnano (1998, p. 537), a imaginação é, “em geral, a possibilidade de evocar ou produzir imagens, independentemente da presença do objeto a que se referem”. É dessa definição geral da imaginação que gostaríamos de partir.

No recente¹⁷ filme-documentário de Pedro Cezar, “Só dez por cento é mentira: a desbiografia oficial de Manoel de Barros” (2010, 36’45" a 39’32"), na intenção de “transver o mundo” pela imaginação, como ensina Manoel de Barros, há um momento em que, de paredes parcialmente destruídas e manchadas, destacam-se imagens: uma reentrância lembra os traços de um carro; a pintura gasta se parece com uma lata de conservas aberta; o reboco velho desenha uma cabeça de elefante; manchas de sujeira indicam uma casa; o limo misturado à parede velha ilustra uma borboleta de asas abertas; a perda da argamassa traça a figura de um cachorro. Esses desenhos advindos de manchas têm contornos simples, facilmente desenháveis por qualquer criança. É a mesma brincadeira de olhar para as nuvens e ver nelas variadas formas: objetos, animais, plantas, pessoas, quimeras... O que isso pode nos mostrar? Peguemos o primeiro desenho dessa série, o carro. Dizíamos que uma reentrância na parede lembrava os traços de um carro. Poderíamos afirmar, a partir da definição de Abbagnano, que *evocamos* a imagem de um objeto, evocamos a imagem de um carro. Afirmávamos que o estrago da parede *lembrava* um carro. Se assim for, eu *evoquei a lembrança de um carro*. Mas se busco agora, na minha memória, esse carro que acabo de desenhar a partir de uma textura de concreto, eu não o encontro. Não se parece com nenhum carro que já tenha dirigido, que tenha sonhado em comprar ou que tenha visto passar na rua. Como posso, então, ter a memória de um carro que não pertence ao meu passado? Se a imaginação é a possibilidade de evocar uma imagem, de que lugar ela vem? Não parece ser certo *evocar uma imagem* do passado. Pois, como vimos, o carro que vi na parede não fazia parte do meu passado. Do passado, eu só posso *evocar uma lembrança*. Aí sim eu terei carros que no meu passado eu percebi, todos eles com suas características especiais. Isso decorre porque “numa percepção, toda

¹⁷ O documentário, estreado em 2010, usa gravações audiovisuais de Manoel de Barros colhidas ainda em 2005.

coisa se dá como sendo o que ela é”, ou seja, “ocupa uma posição rigorosamente definida no tempo e no espaço”, sendo “que cada uma de suas qualidades é rigorosamente determinada: é o princípio de individuação” (SARTRE, 1996, p. 124).

O mesmo não vale para a imagem. Lembremos que os desenhos mostrados no filme são todos traçados simples, traçados infantis. O carro é aquele carrinho que sempre desenhavam as crianças; a casa, a mesma casinha que desenhávamos na escola; a borboleta, a clássica borboleta de asas abertas que lembram o número três. E de que marca é esse carro? Onde fica essa casinha? De que espécie é essa borboleta? Parecem juntar, cada uma em si, todos os carros, todas as casas e todas as borboletas conhecidas. Isso se deve porque a imagem não obedece ao princípio de individuação.

[A imagem] nos dá o objeto em seu aspecto sensível, mas de uma maneira que por princípio a impede de ser perceptível. É que, na maior parte do tempo, ela o visa em toda a sua inteireza. O que tentamos reencontrar na imagem não é este ou aquele aspecto de uma pessoa, mas sim a própria pessoa, como síntese de todos os seus aspectos. Desse modo, os meninos, quando desenhavam uma pessoa de perfil, põem dois olhos no rosto (SARTRE, 1996, p. 127).

Dessa forma, quando evocamos a lembrança de certa pessoa, podemos até situá-la em determinado lugar, em um tempo cronológico, até nos lembrarmos de sua roupa naquele momento, “mas essa intenção particular é acompanhada por uma série de outras que a contradizem e alteram” (ibid.); como todos os aspectos emotivos que já vimos impressos em seu rosto, todos os gestos em diferentes situações, todos os ângulos que já experimentamos ao vê-la. Por isso que Sartre dirá que a imagem não obedece ao princípio de identidade, pois faz com que a pessoa seja “um complexo impossível de analisar, feito de uma série de atitudes e aspectos” (ibid.). Com efeito, aquilo que se daria como “sucessivo na percepção é simultâneo na imagem – e não poderia ser de outro modo, pois o objeto como imagem é liberado de uma só vez por toda a nossa experiência intelectual e afetiva” (ibid.).

Essa diferença entre o objeto percebido e o objeto imaginado vai marcar a filosofia da imaginação de Sartre, que se esboça em “A imaginação”, de 1936, e se amplia em “O imaginário”, de 1940 –

portanto, anteriores a “O ser e o nada”, de 1943. O que Sartre advoga é que, até então, a maior parte dos filósofos, incluindo Descartes, Leibniz e Hume, teria uma mesma ideia da imagem: percepção degradada, impressão fraca, “uma coisa inferior, que tem sua existência própria, que se dá à consciência como qualquer coisa e que mantém relações *externas* com a coisa da qual é imagem” (SARTRE, 1967, p. 8).¹⁸

¹⁸ Segundo Gilbert Durand (2010, p. 15), “para Sartre a imagem não passa de uma ‘quase observação’, um ‘nada’, uma ‘degradação do saber’ com um caráter ‘imperioso e infantil’ [...]”. De fato, para Sartre, a imagem é uma “quase observação”; mas pelo fato de que a imagem se dá à consciência de maneira diferente da percepção, ou seja, um objeto pode aparecer como percepção ou como imagem. Essa “quase observação”, criticada por Durand, parece-nos salutar para justamente dizer que uma imagem não ensina, não pode ser estudada como se estudaria um objeto qualquer. Qual o volume, a massa, a medida de uma imagem? A essa pergunta não podemos chamar as ciências da natureza em nosso auxílio. Entendemos que o esforço de Sartre em separar a imagem da percepção, a dar a ela o estatuto de consciência, de um tipo de consciência, e não de uma percepção degradada, é importante para separarmos a imagem da razão. É o que faz, a seu modo, Bachelard (2009, p. 50), mestre de Durand, ao dizer que não há síntese entre o conceito (razão) e a imagem (imaginação): “A imagem não pode fornecer matéria ao conceito. O conceito, dando estabilidade à imagem, lhe asfixiaria a vida”. Como aponta Sartre (1996, p. 23), “não se pode aprender nada de uma imagem que já não se saiba antes”. Isso quer dizer que só posso aprender algo da imagem, “ver” algo que ainda não havia notado, se eu puser esse algo nela – o que é diferente do objeto percebido. Nota-se: “não se pode aprender nada de uma imagem”. Isso não quer dizer que não se pode aprender nada *sobre* a imagem, que a imagem não poderia ser estudada, digamos, por um viés racional. Claro que isso só é possível se “racionalizarmos” a imagem, seja como símbolo, metáfora ou alegoria... Parece ser esse o intuito de Durand ao criticar Sartre. Isso porque este diz de um imaginário como consciência, um “lugar” privilegiado das imagens; enquanto aquele discorre de um imaginário como forma de conhecer o homem, a sociedade, com uma forte ligação com os mitos. Em se tratando de mitos, estamos diante de narrativas; diante da literatura. Ampliando-se, desse modo, o significado de “imagem”, Durand (2010, p. 41) poderá dizer que “todo pensamento humano é uma *re*-apresentação, isto é, passa por articulações simbólicas [...]. Por consequência, o imaginário constitui o conector obrigatório pelo qual forma-se o qualquer representação humana”. E se Sartre pôde dizer que a imagem é um “nada”, consentimos, por aprender em Manoel de Barros que “se o Nada desaparecer a poesia acaba” (“Poeminha em língua de brincar”, PLB, p. 486).

De uma diferença de grau entre percepção e imagem, Sartre irá defender uma diferença de natureza. A imagem se dá de uma maneira diferente da percepção à consciência; ou melhor, “a imagem é *um certo tipo de consciência*. A imagem é um ato e não uma coisa. A imagem é consciência *de* alguma coisa” (ibid., p. 122). Isso o levará a escrever, em “O imaginário”:

A palavra imagem não poderia, pois, designar nada mais que a relação da consciência ao objeto; dito de outra forma, é um certo modo que o objeto tem de aparecer à consciência ou, se preferirmos, um certo modo que a consciência tem de se dar um objeto (p. 19).

Voltemos ao nosso exemplo colhido em “Só dez por cento é mentira”. Há um defeito na parede, uma pequena parte sua se desprende, formando um buraco. A diferença entre a massa interna exposta nesse buraco e a massa da superfície da parede resulta numa mancha, uma mancha feita por profundidade. Essa mancha, nós podemos contorná-la com um lápis imaginário. Desses contornos, criamos a imagem de um carro, que, por ter traços simples e infantis, é um carrinho. Ora, o que é essa mancha senão uma imagem? E, se percebemos essa mancha, não perceberíamos também a imagem? Mas dizíamos, com Sartre, que a imagem não é uma percepção. Por que essa dúvida? É que “a consciência de imagem externa e a consciência perceptiva corresponde, embora diferenciando-se radicalmente quanto à intenção, têm uma matéria impressional idêntica” (SARTRE, 1967, p. 114). Os contornos da mancha, desenhados no filme por um lápis virtual, podem formar a imagem de um carrinho ou simplesmente serem manchas formadas pela deterioração da parede. A intenção, portanto, será diferente. De um lado, temos a percepção de uma mancha; de outro, um *analogon* de carrinho.¹⁹ Com efeito, “a percepção é consciência

¹⁹ Bosi (2000, p. 20) encontra na língua uma relação entre a percepção (o aparecer do objeto) e a imaginação (o parecer da imagem): “A imagem, mental ou inscrita, entretém com o visível uma dupla relação que os verbos *aparecer* e *parecer* ilustram cabalmente. O objeto dá-se, aparece, abre-se (latim: *apparet*) à visão, entrega-se a nós enquanto *aparência*: esta é a imago primordial que temos dele. Em seguida, com a reprodução da aparência, esta se *parece* com o que nos apareceu. Da aparência à parecença: momentos contíguos que a linguagem mantém próximos”.

‘realizante’, dirigida a um objeto real, enquanto a imaginação é consciência ‘desrealizante’, pois se dirige a um objeto ‘não real’” (ABBAGNANO, 1998, p. 622).

Pois bem, percepção é uma coisa; imagem, outra coisa. Mas não há uma imagem que faz parte do passado, a lembrança? É o que parece indicar Bergson (2010, p. 85-99). Para ele, existem duas formas de memória. Seu exemplo é de um texto que se pretende saber de cor. Para decorar uma lição é preciso lê-la algumas vezes. A cada leitura, algo se acrescenta ao conjunto: uma palavra faltante, uma melhor fixação da ordem das frases. Quando decoro o texto, digo que ele se imprimiu na memória. Pois todo o texto está à disposição para ser recitado quando assim eu o desejar. Por outro lado, eu posso lembrar cada momento em que peguei esse texto para o exercício de memorização. Assim, a lembrança do ato de decorar o texto também chamamos de memória. São duas memórias, notará Bergson, que se distinguem em *lembrança-hábito* e *lembrança-imagem*. A primeira, como o hábito, exige

inicialmente a decomposição, e depois a recomposição da ação total. Como todo exercício habitual do corpo, enfim, ela armazenou-se num mecanismo que estimula por inteiro um impulso inicial, num sistema fechado de movimentos automáticos que se sucedem na mesma ordem e ocupam o mesmo tempo (2010, p. 86).

A segunda, a lembrança das sucessivas leituras, ao contrário, não se apresenta como hábito. “Sua imagem imprimiu-se necessariamente de imediato na memória [...] É como um acontecimento de minha vida; contém, por essência, uma data, e não pode consequentemente repetir-se” (ibid.). Com isso,

a lembrança de determinada leitura é uma representação [...]; diz respeito a uma intuição do espírito que posso, a meu bel-prazer, alongar ou abreviar; eu lhe atribuo uma duração arbitrária: nada me impede de abarcá-la de uma só vez [...]. Ao contrário, a lembrança da lição aprendida, mesmo quando me limito a repetir essa lição interiormente, exige um tempo bem determinado, o mesmo que é necessário para desenvolver um a um, ainda que em imaginação, todos os

movimentos de articulação requeridos: portanto, não se trata mais de uma representação, trata-se de uma ação (ibid., p. 87).

Em consequência, Bergson dirá que existe uma diferença de natureza entre as duas memórias: a lembrança-imagem está ligada ao passado, enquanto a lembrança-hábito faz parte do presente; não tem data. Assim, diferenciando essas duas memórias, Bergson dará maior atenção à memória que evoca o passado em imagens, “a memória por excelência”. Isso porque é por meio dessa memória que ele poderá levar adiante sua tese sobre a relação do corpo com o espírito, da percepção e da memória, da matéria e da imagem.

Para evocar o passado em forma de imagem, é preciso poder abstrair-se da ação presente, é preciso dar valor ao inútil, é preciso querer sonhar. Talvez só o homem seja capaz de um esforço desse tipo (ibid., p. 91).

Embora haja uma diferença entre as duas memórias, elas estão em relação. Pois é preciso que a memória do corpo “chame” a memória do passado:

Para que uma lembrança reapareça à consciência, é preciso com efeito que ela desça das alturas da memória pura até o ponto preciso onde se realiza a ação. Em outras palavras, é do presente que parte o apelo ao qual a lembrança responde, e é dos elementos sensório-motores da ação presente que a lembrança retira o calor que lhe confere vida (ibid., p.179).

Segundo Bergson (2010), para que uma lembrança saia da memória pura e venha à consciência como imagem é preciso que a percepção a incite. Ela “só pode tornar-se atual através da percepção que a atrai. Impotente, ela retira sua vida e sua força da sensação presente na qual se materializa” (ibid., p. 148). “Na verdade, não há percepção que não esteja impregnada de lembranças. Aos dados imediatos e presentes de nossos sentidos misturamos milhares de detalhes de nossa experiência passada” (ibid., p. 30).

Há inúmeras passagens em “Matéria e Memória” nas quais Bergson considera que a imagem-lembrança poderia, em certos momentos, confundir-se com a percepção. Uma delas certifica que “toda imagem-lembrança capaz de interpretar nossa percepção atual insinua-se nela, a ponto de não podermos mais discernir o que é percepção e o que é lembrança” (ibid., p. 117). É nesse ponto que repousará a crítica de Sartre (1967, p. 41):

[Em Bergson] a concepção da imagem [...] está longe de ser tão diferente como ele pretende da concepção empirista: para ele, como para Hume, a imagem é um elemento de pensamento que adere exatamente à percepção [...]. Em Hume, ela aparece como um enfraquecimento da percepção, um eco que segue no tempo; Bergson faz dela uma sombra que duplica a percepção: nos dois casos, ela é um decalque exato da coisa, opaca e impenetrável como a coisa, rígida, fixa, coisa em si mesma.

Em “Matéria e Memória” (2010, p. 2), lemos:

A matéria [...] é um conjunto de “imagens”. E por “imagem” [entende-se] uma certa existência que é mais do que aquilo que o idealismo chama uma representação, porém menos do que aquilo que o realista chama uma coisa – uma existência situada a meio caminho entre a “coisa” e a “representação”.

Desse modo, para Bergson, a matéria é uma “imagem que existe em si” (ibid.). Isso porque um objeto representado não deixa de ser um objeto existente no mundo quando não o percebo. Assim, o objeto sendo imagem para a consciência, é também uma imagem que participa das leis naturais, uma imagem que não depende de uma consciência para existir; “imagens percebidas quando abro meus olhos, despercebidas quando os fecho” (ibid., p. 11). Ora, dizer que a “imagem existe em si” é dar a ela um estatuto de coisa. É justamente essa “imagem coisificada” que não agrada a Sartre; já que para ele a imagem não é uma coisa, é consciência de alguma coisa. Em consequência, Sartre concluirá que Bergson malogra em seu intuito de separar imagem e percepção; visto

que a imagem-lembrança de Bergson tem apenas uma diferença de grau em relação à percepção,²⁰ como afirma Sartre (1967, p. 47):

[...] entre a imagem-lembrança, fragmento do passado encarnado em um esquema motor presente, e a percepção, esquema motor presente em que se encarna uma lembrança passada, não seríamos capazes de encontrar uma diferença real. Apesar de seus esforços, Bergson não consegue distingui-las e reencontramos, no fundo dessas teorias especiosas, a simples afirmação dos empiristas: a imagem e a percepção não diferem de natureza, mas somente de grau.

²⁰ Não podemos deixar de mencionar a revisão da filosofia de Bergson feita por Deleuze em “Bergsonismo” (1999), sobretudo no artigo “A concepção da diferença em Bergson”. Deleuze critica aqueles que veem na filosofia de Bergson – é bem provável que Sartre entraria nesse rol de desafetos – uma contradição em seu método de diferenciação. Isso porque Bergson parece denunciar diferenças de natureza onde antes apenas se viam diferenças de grau para logo depois assinalar diferenças de grau onde havia posto diferenças de natureza. Segundo Deleuze (1999, p. 121), “é verdadeiro que Bergson retorna aos graus, mas não às diferenças de grau. Toda sua ideia é a seguinte: que não há diferença de grau no ser, *mas graus da própria diferença*”. Assim, segundo a defesa de Bergson empreendida por Deleuze, entre a memória e a matéria há diferenças de grau, embora as duas difiram em natureza. Ou seja, a imagem-lembrança é de natureza distinta da percepção, mas entre elas, como se se traçasse uma linha entre dois extremos, há graus de diferenciação. O que advoga Deleuze (ibid.) é que, no método de divisão de Bergson, “o que difere por natureza é, finalmente, aquilo que, por natureza, difere de *si próprio*, de modo que aquilo de que ele difere é somente seu mais baixo grau; o que assim difere de si próprio é a *duração*, definida como a diferença de natureza em pessoa”. Em outras palavras, a memória (imagem) diferiria da matéria (percepção), sendo esta seu grau mais baixo, ao passo que, ao diferir-se de si própria, a memória encontraria seu grau mais alto nessa escala, sua própria duração. Desse modo, “a diferença de natureza é exatamente a coexistência virtual de dois graus *extremos*. Como eles são extremos, a dupla corrente que vai de um a outro forma graus intermediários. Estes constituirão o princípio dos mistos, e nos farão crer em diferenças de grau, mas somente se os considerarmos em si mesmos, esquecendo que as extremidades que reúnem são duas coisas que diferem por natureza, sendo na verdade os graus da própria diferença” (ibid.).

De acordo com Sartre (ibid.), “após ter distinguido cuidadosamente imagem e percepção no plano metafísico, [Bergson] é obrigado a confundi-las no plano psicológico”. Em todo caso, se concordamos com Sartre, pelo menos no plano metafísico, para Bergson (2010, p. 158)

Imaginar não é lembrar-se. Certamente uma lembrança, à medida que se atualiza, tende a viver numa imagem; mas a recíproca não é verdadeira, e a imagem pura e simplesmente não me reportará ao passado ao menos que seja efetivamente no passado que eu vá buscá-la, seguindo assim o progresso contínuo que a trouxe da obscuridade à luz.

De sua maneira, também Bachelard (2008, p. 18) concorda em afastar uma possível semelhança entre imagem e lembrança:

Por certo, nada esclarecemos ao dizer que a imaginação é a faculdade de produzir imagens. Mas essa tautologia tem pelo menos a vantagem de sustar as assimilações entre imagem e lembrança.

Com sua atividade viva, a imaginação desprende-nos ao mesmo tempo do passado e da realidade. Abre-se para o futuro.

Também Sartre (1996, p. 236), com o mesmo intuito, escreve:

Certamente, a lembrança parece, de vários pontos de vista, muito próxima da imagem, e às vezes podemos extrair nossos exemplos da memória para compreender com maior clareza a natureza da imagem. Se evoco um acontecimento de minha vida passada, não o imagino, *lembro-me* dele. Ou seja, não o coloco como *dado-ausente*, mas como *dado-presente* no *passado*.

Assim, vemos que os três filósofos, atenuando-se suas diferenças, concordam sobre um mesmo ponto, a saber, que a imagem, decididamente, difere da lembrança; sendo que o tempo passado é a chave para separá-las.

2.2 O ESPAÇO DA IMAGINAÇÃO: O QUINTAL

Na segunda metade do século XX, Gaston Bachelard (2008, p. 26), em “A poética do espaço”, pôde escrever: “Antes de ser ‘jogado no mundo’, como o professam as metafísicas apressadas, o homem é colocado no berço da casa”. Para o filósofo francês, que estava mais interessado nos espaços de felicidade, o homem “jogado no mundo” seria uma expressão um tanto violenta. Por isso, antes de ser lançado, expelido, o homem é colocado com acalento no mundo. Ora, como colocar com afabilidade um ser num espaço infinitamente maior que o pequeno útero materno no qual sossegava? O mundo é um espaço muito grande para nos dar segurança, manter-nos aquecidos. Por isso, antes de ser jogado no grande espaço que é o mundo, o homem é posto suavemente num pequeno espaço, no berço da casa. “Porque a casa é o nosso canto do mundo. Ela é, como se diz amiúde, o nosso primeiro universo” (2008, p. 24).

Isso não quer dizer que os pequenos espaços estejam desligados do mundo. Eles são antes o meio pelo qual nos ligamos ao grande espaço. Borges (1998, p. 21), no poema “Um pátio”, dá-nos essa ideia do pequeno lugar sendo veículo de conhecimento do grande lugar, do cosmo:

O pátio é o declive
pelo qual se derrama o céu na casa.

Manoel de Barros, poeta não só dos espaços menores, mas também dos seres menores – com todo o significado da palavra menor –, é nosso grande exemplo dessa volta aos pequenos espaços da infância, onde aprendemos a estar no mundo.

Aprendo com abelhas do que com aeroplanos.
É um olhar para baixo que eu nasci tendo.
É um olhar para o ser menor, para o
Insignificante que eu me criei tendo (“Retrato do
artista quando coisa”, RAC, p. 361).

Nos pequenos espaços, portanto, é onde colocamos nossas primeiras raízes no mundo. A casa é, sem dúvida, esse lugar por excelência. Tanto que, sobre seu olhar para baixo, o poeta dirá:

Sei bem
 Que todas essas coisas têm raízes na casa
 No menino selvagem que deixava crescer os
 cabelos (“A voz de meu pai”, P, p. 78)

Em “A poética do espaço”, Gaston Bachelard coloca o espaço como centro, ou ponto de referência, no ato de lembrar. As lembranças, assim, não são “temporalizadas”, mas “espacializadas”. Para ele, “localizar uma lembrança no tempo não passa de uma preocupação de biógrafo [...]. Mais urgente que a determinação das datas é [...] a localização nos espaços da nossa intimidade” (2008, p. 29). Tal é sua manifestação em favor do espaço, que o filósofo francês pondera que

Por vezes acreditamos conhecer-nos no tempo, ao passo que se conhece apenas uma série de fixações nos espaços da estabilidade do ser, de um ser que não quer passar no tempo; que no próprio passado, quando sai em busca do tempo perdido, quer “suspender” o voo do tempo. Em seus mil alvéolos, o espaço retém o tempo comprimido. É essa a função do espaço (ibid., p. 28).

Em parte, a valorização do espaço em Bachelard dá-se por seu plano de expor uma filosofia da imaginação. Isso porque o espaço seria o cenário que mantém as personagens em seu papel dominante no teatro do passado que é a memória (ibid., p. 28). Desse modo, pode-se dizer que as imagens dos lugares gravadas em nossa memória dão ritmo ao tempo da recordação. Ou seja, não são as datas que fixam as lembranças, mas sim as imagens.

Marcel Proust (2001), em um pequeno texto acerca da leitura, conta sobre quando ficava horas e horas em companhia de livros quando criança; sobre suas artimanhas para fugir dos compromissos impostos pelos adultos a fim de ler algumas linhas a mais; sobre os lugares em que se deixava pousar para esquecer do mundo nas páginas dos livros. A respeito dos livros lidos nessa época, Proust (ibid., p. 24) resume: “o que as leituras da infância deixam em nós é a imagem dos lugares e dos dias em que as fizemos”. É provável que o esquecimento apague as histórias, as personagens, os escritores... Mas os lugares escolhidos para se viver a experiência das primeiras leituras ficam gravados na memória.

Com Proust, percebemos que ler é viver espaços. Escrever também o é. Não é à toa que Bachelard usará da poesia para sondar os espaços vividos: a literatura fala de espaços. Para alguns escritores, o espaço vivido (seja pelas mãos ou pela imaginação) é tão importante que é difícil não associar seu nome a determinado lugar.²¹ É o caso de Manoel de Barros.

Para nós, o lugar poético de Manoel de Barros é o quintal. É no quintal, seu sítio arqueopoético, que o poeta escavará imagens para sua poesia. Onde fica esse lugar? O quintal, diríamos, não é localizável, nem mesmo mensurável. Isso porque é um espaço poético, ele mesmo uma imagem que concentra imagens. Não poderíamos, ao pensar o quintal como espaço da imaginação, querer fixá-lo no tempo e no espaço.

O espaço percebido pela imaginação não pode ser o espaço indiferente entregue à mensuração e à reflexão do geômetra. É um espaço vivido. E vivido não em sua positividade, mas com todas as parcialidades da imaginação (BACHELARD, 2008, p. 19).

Por que afirmar que o quintal é o espaço da imaginação em Manoel de Barros? Não seria ele também o espaço da memória? Diríamos que sim, é o espaço também da memória. Mas, sobretudo, de uma memória sem tempo. O espaço poético, já sem lugar no tempo, liberado de uma história particular, ele próprio habita “o fundo da memória, o limite da memória, além talvez da memória, no campo do imemorial” (BACHELARD, 2008, p. 32).

Paul Ricoeur (2008), na esteira de Aristóteles, dirá “memória é tempo”. Diríamos, com Bachelard, “imaginação é espaço”.

²¹ Michel de Certeau (1994, p. 202) defende que “existe *espaço* sempre que se tomam em conta vetores de direção, quantidades de velocidade e a variável tempo. O espaço é um cruzamento de móveis. [...] Diversamente do lugar, [o espaço] não tem portanto nem a univocidade nem a estabilidade de um ‘próprio’. [...] Em suma, *o espaço é um lugar praticado*”. Assinalamos essa diferença. Por conseguinte, quando empregamos a palavra lugar, estamos a usando como sinônimo de espaço. Não se trata, então, de um lugar fixo, não-vivido, e sim de um lugar percorrido, experimentado. Desse modo, podemos dizer que os lugares gravados na memória se tornam espaços quando lembrados e revividos pela imaginação.

2.3 O TEMPO DA MEMÓRIA: A INFÂNCIA

Le Goff (2008, p. 419) define a memória como “um conjunto de funções psíquicas, graças às quais o homem pode atualizar impressões ou informações passadas, ou que ele representa como passadas”. Abbagnano (1998, p. 671) resume-a no mesmo sentido: “Possibilidade de dispor dos conhecimentos passados”. A memória, assim, sempre está em relação com o passado. Por mais que essa asserção pareça evidente, pelo menos ela deverá ajudar a distinguir a memória da imaginação.

Segundo Paul Ricoeur (2008, p. 38), “a noção de distância temporal é inerente à essência da memória”. Para o filósofo, essa própria noção de tempo que é dada pela memória “assegura a distinção de princípio entre memória e imaginação”. A distinção entre memória e imaginação, nesse caso, repousaria em que a primeira de fato aconteceu, está marcada no tempo e pode ser recuperada pela memória, enquanto a segunda não está fixada em tempo algum, a memória não a encontraria se a buscasse no passado. Assim, de um fato imaginado, não caberia perguntar “quando”. Se uma ficção pudesse entrar no tempo da memória, seria ela mesma convertida em fato. Sendo memorável, o fato ficcional se tornaria fato verdadeiro. Um fato verdadeiro, realmente acontecido como ficção.²²

Da pergunta de qual seria o espaço da imaginação em Manoel de Barros, chegamos à resposta: o quintal. Perguntamos agora qual é o tempo da memória em sua poesia. O título acima já denuncia: a infância.

Eu não amava que botassem data na minha existência. A gente usava mais era encher o tempo. Nossa data maior era o *quando*. O *quando* mandava em nós. A gente era o que quisesse ser só usando esse advérbio. Assim, por exemplo: tem hora que eu sou *quando* uma árvore e podia apreciar melhor os passarinhos. Ou: tem hora que eu sou *quando* uma pedra. E sendo uma pedra eu posso conviver com os lagartos e os musgos. Assim: tem hora eu sou *quando* um rio. E as

²² A título de exemplo, lembramos o “Bloomsday”, feriado nacional irlandês comemorado no dia 16 de junho para “lembrar” o dia em que Leopold Bloom deambulou pelas ruas de Dublin. Ou seja, um não-acontecimento (ficção) criado por James Joyce, em seu romance *Ulisses*, passa como um verdadeiro acontecimento, com direito à comemoração – esse “(re)memorar com”.

garças me beijam e me abençoam. Essa era uma teoria que a gente inventava nas tardes. Hoje eu sou *quando* infante. Agora nossos irmãos, nosso pai, nossa mãe e todos moramos no rancho de palha perto de uma aguada. O rancho não tinha frente nem fundo. O mato chegava perto, quase roçava nas palhas. A mãe cozinhava, lavava e costurava para nós. O pai passava o seu dia passando arame nos postes de cerca. A gente brincava no terreiro de cangar sapo, capar gafanhoto e fazer morrinhos de areia. Às vezes aparecia na beira do mato com a sua língua fininha um lagarto. E ali ficava nos cubando. Por barulho de nossa fala o lagarto sumia no mato, folhava. A mãe jogava lenha nos quatis e nos bugios que queriam roubar nossa comida. Nesse tempo a gente era *quando* crianças. Quem é *quando* criança a natureza nos mistura com as suas árvores, com as suas águas, com o olho azul do céu. Por tudo isso que eu não gostasse de botar data na existência. Por que o tempo não anda para trás. Ele só andasse pra trás botando a palavra *quando* de suporte (“Tempo”, MIS, p. 113).

O que significa “ser quando” uma pedra, uma árvore ou um rio? Talvez possamos dizer que o “ser quando” é o mesmo que representar, ou seja, trazer ao presente, atuar. Desse modo, o “ser quando” seria entendido como um “estar”: estar uma pedra, uma árvore ou um rio. Interessante notar que o “quando” não tem um tempo definido. A que isso se deve?

Por meio do conceito de *shifters*, atribuído ao linguista Roman Jakobson, que são os pronomes pessoais e alguns advérbios (principalmente os de tempo e lugar) que cambiam seu significado, ou antes, que só podem significar na instância de discurso, Agamben (2006) depara-se com o vazio da linguagem, já que os *shifters* são signos que se tornam plenos apenas quando inseridos no discurso. Assim, eles assumem a função de

articular a passagem entre significação e indicação, entre língua (código) e fala (mensagem); como símbolos-índices, eles podem preencher o significado que a eles compete no

código somente através da referência dítica a uma concreta instância de discurso (ibid., p. 42).

A partir da constatação da natureza dos *shifters*, Agamben nota que a articulação que essas palavras fazem entre a língua e o discurso indica o próprio ter-lugar da linguagem.

Os pronomes e os outros indicadores da enunciação, antes de designar objetos reais, indicam precisamente *que a linguagem tem lugar*. Eles permitem, deste modo, referir-se, ainda antes que ao mundo dos significados, ao próprio *evento de linguagem*, no interior do qual unicamente algo pode ser significado (ibid., p. 43).

O filósofo, indagando sobre a relação existencial entre os *shifters* e a instância do discurso, pergunta o que faz com que essa relação venha à tona e mostre o próprio ter-lugar da linguagem. Para ele, “a anunciação e a instância do discurso não são identificáveis como tais senão através da voz que as profere, e, somente supondo nelas uma voz, algo como um ter-lugar do discurso pode ser mostrado” (ibid., p. 52).

No estudo, Agamben se mostrou interessado sobretudo no pronome “eu”. É de maneira semelhante que o advérbio “agora” irá despertar o interesse de Paolo Virno (2003), o qual também revisita conceitos da linguística, por via de Émile Benveniste, para pensá-lo. “El adverbio ‘ahora’ muestra la actualidad del discurso que se está pronunciando; expresa el tiempo en el cual se *habla*, identificándolo sin medios términos con el tiempo en el cual *se es*” (ibid., p. 118).

Se para Agamben o *shifter* “eu” articularia a passagem da língua para a fala, diríamos que o *shifter* “agora”, nas palavras de Virno (ibid., p. 118-119), é “el umbral que separa, y al mismo tiempo correlaciona, potencia y acto”. De outra maneira, o “agora” separa potência e ato, pois o ato está sempre em relação de negação com a potência, haja vista que os atos não esgotam a potência, sequer a modificam. Por outro lado, a única maneira de a potência ser percebida no tempo é por meio do ato. Por isso também é válido dizer que há uma correlação entre potência e ato, uma simultaneidade entre ambos, já que “la potencia se instala en la trama cronológica solamente durante el desarrollo del acto” (ibid., p. 112).

Desse modo, o “quando” só pode ter significado dentro do discurso, assim como só pode estar no tempo quando atualizado na fala.

Em si, o “quando” é potência, um tempo uno, indivisível. Por isso ele pode significar o passado, em: “quando eu era criança”; ou o futuro, em: “quando eu for velho”. Por causa dessa característica, entendemos por que esse advérbio enche o tempo. Pois parece, num instante presente, carregar todo o tempo consigo. Ou seja, todas as possibilidades de “ser quando” algo.

O “quando”, isolado do discurso, é a potência do tempo, ou seja, não está atualizado, marcado cronologicamente. E como ele aparece em Manoel de Barros? “Por que o tempo não anda para trás. Ele só andasse pra trás botando a palavra *quando* de suporte.” Nesse sentido, o “quando” parece ser uma máquina do tempo que transporta o poeta para o passado, uma palavra que serve de veículo de memória. Mas para que data precisamente o “quando” transporta? Diríamos que depende do viajante. Supondo o poeta Manoel de Barros, não cabe ao “quando” fixar data na existência. À primeira vista, podemos pensar que o “quando” leva a uma lembrança, com seu passado, com sua memória. Mas em que passado memorável se é “quando” uma árvore, um rio ou uma pedra? Na volta ao passado, a poesia extrapola a memória. Por essa via de interpretação, poderíamos falar que ela nos dá uma lembrança pré-histórica. Desse modo, a memória apoiada no “quando” permitiria voltar ao passado não em busca de uma memória, mas ir à pré-história em busca de uma imagem. Assim, pelo “quando”, o poeta teria não uma lembrança, com seu tempo marcado, mas uma imagem, com seu tempo aberto. O “quando”, palavra sem tempo e suporte do tempo, levaria o poeta tanto para as profundezas do passado quanto para as profundezas do futuro.²³

O que dizer dessa memória que extrapola o tempo humano? O certo é que, sendo uma memória apoiada no “quando” da infância, não poderíamos esperar que passasse distante da região dos sonhos. De certa forma, é um certo desprendimento da ação presente que deixa à criança

²³ Devemos lembrar que a relação do “quando” com o tempo está também em Vinicius de Moraes (2008, p. 415-416), no poema “Poética”. Recortamos os versos finais, onde o verso que nos interessa, e o qual grifamos, aparece:

Outros que contem
 Passo por passo: Eu morro ontem
 Nasço amanhã
 Ando onde há espaço:
 – *Meu tempo é quando*

o caminho livre para sonhar. As crianças, diria Bergson (2010, p. 180), diferem do adulto porque

ainda não solidarizaram sua memória com sua conduta. Seguem habitualmente a impressão do momento, e, como a ação não se submete nelas às indicações da lembrança, inversamente suas lembranças não se limitam às necessidades da ação.

Daí segue a conclusão de Bergson (ibid.) a respeito do “desenvolvimento extraordinário da memória espontânea” nas crianças:

Elas só parecem reter com mais facilidade porque se lembram com menos discernimento. A diminuição aparente da memória, à medida que a inteligência se desenvolve, deve-se portanto à organização crescente das lembranças com os atos. A memória consciente perde assim em extensão o que ganha em força de penetração: no início ela tinha a facilidade da memória dos sonhos, mas isso porque realmente ela sonhava.

Para realçar esse aspecto da memória infantil, ou seu pouco desenvolvimento intelectual, Bergson (ibid.) contará um fato, no mínimo, jocoso:

Observa-se a aliás esse mesmo exagero da memória espontânea entre homens cujo desenvolvimento intelectual não ultrapassa em muito o da infância. Um missionário, após ter pregado um longo sermão a selvagens da África, viu um deles repeti-lo textualmente, com os mesmos gestos, de uma ponta à outra.

Pelo menos, dessas passagens de Bergson colheremos informações valiosas que desenvolveremos em ideias nos capítulos seguintes; sejam elas: a criança lembra “com menos discernimento”, ou sua lembrança não tem juízo; a memória consciente infantil é extensiva, ou sua memória está no (des)limite; o desenvolvimento intelectual da criança e do selvagem está emparelhado, ou a criança é um selvagem, e vice-versa.

2.4 O ESPAÇO-TEMPO, A IMAGINAÇÃO-MEMÓRIA

Anteriormente, tentamos pôr, de um lado, o quintal como espaço da imaginação; do outro, a infância como tempo da memória. O primeiro, sob influência da filosofia da imaginação de Bachelard, de onde colhemos: “imaginação é espaço”. O segundo, pela observação sintética de Ricoeur: “memória é tempo”.

Que valor tem essa divisão? O quintal não poderia ser o espaço da memória e a infância o tempo da imaginação? Parece-nos bem aceitável pensar o quintal como espaço da recordação. Basta “ver” o quintal e seus “seres” para que a memória busque lembranças, destacando-as do passado. Tanto parece ser lícito dizer que, se há um tempo em que a imaginação é dominante, esse tempo é a infância.

Paul Ricoeur (2008, p. 57) falará também da memória dos lugares, sobretudo dos espaços habitáveis:

É na superfície habitável da terra que nos lembramos de ter viajado e visitado locais memoráveis. Assim, “as coisas” lembradas são intrinsecamente associadas a lugares. E não é por acaso que dizemos, sobre uma coisa que aconteceu, que ela teve lugar.

O quintal, nas palavras de Ricoeur, seria um *reminder*, um indício de recordação, “um apoio à memória que falha, uma luta na luta contra o esquecimento” (ibid., p. 58).

Por outro lado, “com sua atividade viva, a imaginação desprende-nos ao mesmo tempo do passado e da realidade” (BACHELARD, 2008, p. 18). Para Bachelard (ibid.), a imaginação tem seu tempo: ela “abre-se para o futuro”. (E não dizem que as crianças são o futuro?)

Com isso, podemos dizer que há um lugar da memória e um tempo da imaginação. Logo nossa “divisão” se percebe canhestra. Mas tem seus motivos. Como já vimos, a memória e a imaginação não são a mesma coisa. Isso não quer dizer que ambas estejam em exclusão. Pelo contrário, elas se incluem na vida e na poesia. O mesmo pode ser dito do espaço e do tempo. De fato, são grandezas diferentes, mas estão em relação. Não será descabido lembrar o conceito einsteiniano do tempo como quarta dimensão do espaço, o espaço-tempo.

“Imaginação é espaço”, “memória é tempo”. Essas duas preciosas afirmações – sob nosso olhar confuso, um olhar que embaralha imagens e memórias – agora aparecem sobrepostas e como que unidas pelas suas diferenças: “imaginação-memória é espaço-tempo”. A imagem do quintal (o espaço da imaginação) evoca lembranças como a memória da infância (o tempo da memória) produz imagens.

Se atentarmos à diferença entre imagem e lembrança assinalada por Sartre e Ricoeur, na qual a primeira, ao contrário da segunda, não estaria marcada no tempo e no espaço, parece estranho dizer que o quintal é o espaço da imaginação em Manoel de Barros. Evitemos um possível mal-entendido. Não queremos dizer que a imaginação está no espaço, e sim que o espaço está na imaginação. Mas isso também não faria sentido, já que o “mundo” da imaginação é um mundo sem espaço, onde a relação espacial entre objetos não pode ser medida, percebida. Tentemos outra via. É preciso dizer que o quintal de Manoel de Barros é um quintal imaginado. Um espaço já sem medidas, porque a imaginação extrapola as medidas. Um espaço que nos aparece como quintal e como Pantanal. Com essa ressalva, agora não nos parece incoerente dizer que o quintal está na imaginação.²⁴

Acabamos de dizer que objetos imaginados não podem ser percebidos. Nosso trabalho não prevê um estudo mais dedicado à percepção. Mas acreditamos que alguma reflexão sobre a relação entre percepção, imaginação e memória pode dar mais força à nossa escolha de pôr em suspenso o espaço e imaginação de um lado e memória e o tempo de outro.

Os objetos reais estão no espaço, têm seus lugares. E sabemos percebê-los, seja pelo cheiro, pela textura, pela cor, pelo sabor ou pelo som que possam produzir. Ou seja, aplicamos sobre os objetos reais nossos sentidos da percepção. Ao contrário, os objetos irreais não podem ser percebidos com os sentidos, eles podem apenas ser imaginados. Pois, para falar com Sartre (1996, p. 22), “eu posso reter pelo tempo que quiser uma imagem em minha visão; encontrarei sempre o que tiver colocado”. Por isso, não adianta querer cheirar a imagem de um objeto, que não encontrarei nenhum cheiro salvo que também o coloque na imagem, como imagem. Assim, a imagem não pode ser percebida, pois está fora do espaço. E como percebemos o tempo? Não é

²⁴ Se Sartre consentisse com nossa afirmação, ou seja, se há um “lugar” para as imagens, provavelmente ele preferiria imaginário à imaginação para marcar esse lugar.

por nenhum dos sentidos. O tempo não soa, não tem cor, não tem textura. Podemos ouvir os ponteiros do relógio, mas é o tempo que estamos escutando? As rugas que marcam um velho são a textura do tempo? Podemos perceber o tempo apenas indiretamente, nas coisas que passam no tempo. A rigor, o tempo não é um objeto da percepção. O que parece diferente do espaço. Então, o tempo, não sendo percebido, pode apenas ser imaginado? Não é o caso. Há uma maneira de percebermos o tempo sem nos determos no tempo das coisas. Com Paul Ricoeur, dizíamos que a memória é o que temos para perceber o tempo. Por isso essa dificuldade de pensar o tempo, já que não é algo que se percebe como o espaço, ou seja, pelos sentidos. Da lembrança, eu posso dizer que tem seu tempo no passado. Mas também posso dizer que a lembrança, como algo que aconteceu num lugar, tem seu espaço. Contudo, o espaço da lembrança ainda está como que dominado pelo tempo. Com isso, parece-nos melhor dizer que o espaço está para a percepção assim como o tempo está para a memória. Bergson (2010, p. 244) dirá que “perceber significa imobilizar”; em contrapartida, dizemos que “lembrar significa mobilizar”.

Parece-nos sem problema dizer que o a infância é o tempo da memória em Manoel de Barros. Mas o que dizer sobre o quintal sendo o espaço da imaginação? Não seria melhor dizer que o quintal é o espaço da percepção? Se nos colocássemos no quintal real, sentiríamos esse espaço, perceberíamos; e não o imaginariamos. Mas sendo um quintal imaginado, só pode ser um espaço imaginado. O que nos leva agora a dizer que tudo que está nele foi posto pela imaginação. Mas isso não se aplicaria à infância? Como afirmar que é uma infância lembrada e não imaginada? Caímos nas mesmas dificuldades.

Nossa escolha em relacionar o espaço e a imaginação, certamente é por influência da crítica de Bachelard. Sabemos que a memória é central na filosofia de Bergson, como sabemos que a imaginação o é para Bachelard. A que se devem essas escolhas? Em “A poética do espaço”, Bachelard (2008, p. 18) colocará a imaginação “como uma potência maior da natureza humana”. Por isso os espaços devem ser percebidos pela imaginação, já que só a imaginação poderia dar-lhes potência. Vemos aqui que, para Bachelard, a imaginação é uma percepção. Essa ideia já estava em “A água e os sonhos”, livro de 1942 (“A poética do espaço” é de 1957), quando Bachelard discorrerá sobre a imaginação da matéria. Para ele, existem duas imaginações, “uma imaginação que dá vida à causa formal e uma imaginação que dá vida à causa material; ou, mais brevemente, a imaginação formal e a

imaginação material” (1989, p. 2). É o segundo tipo de imaginação que Bachelard preferirá para sua crítica literária. Para ele, as forças imaginantes da matéria “dominam a época e a história. Na natureza, em nós e fora de nós, elas produzem germes; germes em que a forma está encravada numa substância, em que a *forma é interna*” (ibid.). Ora, trata-se justamente de uma imaginação que “toca” a matéria, de imagens mais modeladas pela matéria que pela forma. Nesse sentido, Bachelard (2008, p. 28) dirá que o “espaço retém o tempo”, ou seja, que a matéria contém em si sua forma, ou que “*é a matéria que comanda a forma*” (id., 1989, p. 124). Dessa preferência de Bachelard pela matéria à forma, pelo espaço ao tempo, pela imaginação à memória, notamos que ele está do lado oposto ao que está Bergson. Para este, a memória é que dá forma ao mundo percebido. Basta lembrar que, para Bergson (2010, p. 266), a memória “tem por função primeira evocar todas as percepções passadas análogas a uma percepção presente, recordar-nos o que precedeu e o que seguiu, sugerindo-nos assim a decisão mais útil”. Portanto, a memória condicionaria a percepção. Para Bergson, a memória reconhece a matéria; para Bachelard, é a imaginação. Pela via de Bachelard, podemos justificar que a “imaginação reconhece o quintal”.

A memória e a percepção, em estado puro, digamos, estão muito próximas da realidade. As duas se referem a um tempo e a um espaço marcados. A imaginação, pelo contrário, é irreal. E podemos separar as três na vida concreta e psíquica? Essa separação é tão absurda que só é possível vivê-la em uma ficção de Borges (2007, p. 99-108):

Funes é a personagem que “não apenas recordava cada folha de cada árvore de cada monte, mas também cada uma das vezes que a havia percebido ou imaginado”. Depois de um acidente que o deixa paraplégico, Funes desperta com uma memória e uma percepção infalíveis. Suas “lembranças não eram simples; cada imagem visual estava ligada a sensações musculares, térmicas etc”. Ele custava dormir. Com sua percepção infalível, não podia “distrair-se do mundo”. Funes, assim, não consegue se afastar da ação presente e ir em direção ao sonho. Apesar da sua incrível memória, ele sequer poderia ter tempo de lembrar seu passado sem vivê-lo de novo. Uma memória como a de Funes, no limite, não poderia ser memória. Pois a memória precisa de “lugares vazios”; sem o esquecimento as lembranças não se “movem”. Funes “não era muito capaz de pensar. Pensar é esquecer diferenças, é generalizar, abstrair”. Funes, refém da realidade, da memória e da percepção extremadas, não pode sequer imaginar. De sua vida, a faculdade de

pensar, que não está muito longe da faculdade de imaginar, foi enfraquecida. Funes não já não pode ter uma “consciência irrealizante”.

Percebemos no conto de Borges as consequências de uma memória e uma percepção que excluem a imaginação. Funes, nunca poderia ser livre, já que “colocar uma imagem é constituir um objeto à margem da totalidade do real, é manter o real a distância, libertar-se dele – numa palavra, negá-lo” (SARTRE, 1996, p. 239). Há falhas na memória e na percepção que só a imaginação pode vir a preencher. Dos detalhes de certo objeto que não conseguimos lembrar, recorremos à imaginação. De um objeto percebido parcialmente, é a imaginação que tentará nos apresentá-lo por inteiro.

Não há, pelo menos no homem, um estado puramente sensório-motor, assim como não há vida imaginativa sem um substrato de atividade vaga. Nossa vida psicológica oscila [...] entre essas suas extremidades (BERGSON, 2010, p. 197).

Funes, digamos, não oscilava entre a imaginação e a memória.

Sartre (*ibid.*, p. 245) também falará da relação indissolúvel entre o real e o imaginário, para ele

Todo imaginário aparece “sobre o fundo do mundo”, mas, reciprocamente, toda apreensão do real como mundo implica uma ultrapassagem velada em direção ao imaginário. [...] Não poderia haver consciência realizante sem consciência imaginante, e a recíproca também é verdadeira.

Portanto, é impossível conceber memória e percepção (o real) sem a imaginação (o irreal). Assim, pensa Bachelard (1989, p. 25), que “a vida real caminha melhor se lhe dermos suas justas férias de irreabilidade”.

2.5 ESCAVANDO O QUINTAL DA INFÂNCIA

A negra Pombada, “remanescente de escravos do Recife”, “contava aos meninos de Corumbá sobre achadouros”:

Que eram buracos que os holandeses, na fuga apressada do Brasil, faziam nos seus quintais para esconder suas moedas de ouro, dentro de grandes baús de couro. Os baús ficavam cheios de moedas dentro daqueles buracos. Mas eu estava a pensar em achadouros de infâncias. Se a gente cavar um buraco ao pé da goiabeira do quintal, lá estará um guri ensaiando subir na goiabeira. Se a gente cavar um buraco ao pé do galinheiro, lá estará um guri tentando agarrar no rabo de uma lagartixa. Sou hoje um caçador de achadouros de infância. Vou meio dementado e enxada às costas a cavar no meu quintal vestígios dos meninos que fomos. Hoje encontrei um baú cheio de punhetas (“Achadouros”, *MI*, p. 59).

Ao cavar um buraco no quintal, o poeta encontra um menino. Por isso, dizemos que recordar é cavar espaço e tempo. Nesse trabalho mnêmico-arqueológico, cada escavação revela uma nova imagem do passado. Imagens que reorganizam o tempo presente e profetizam o tempo vindouro. Cada dia, novos “achadouros” são descobertos, às vezes no mesmo espaço tantas vezes cavado. Assim, tempo e espaço se entrelaçam num lugar, ponto único, que não esgota a escavação do sítio. “Hoje encontrei um baú cheio de punhetas” no quintal. Amanhã poderei achar um baú cheio de outra coisa. O quintal é verticalmente infinito quando se escava com a imaginação.

“Quem pretende se aproximar do próprio passado soterrado deve agir como um homem que escava” – escreve Walter Benjamin (2010, p. 239). “Antes de tudo, não deve temer voltar sempre ao mesmo fato, espalhá-lo como se espalha a terra, revolvê-lo como se revolve o solo” (*ibid.*). Voltar ao mesmo quintal, ao mesmo fato, à mesma camada de terra, não implica em se achar a mesma coisa toda vez. Se o mesmo objeto pode ser achado inúmeras vezes, ele está sempre desraizado de um passado fixo, que o prende a uma única leitura. O mesmo baú pode ser aberto inúmeras vezes. Em todas elas, novas maneiras de compor seus tesouros. (É manifesta a analogia entre baú e livro, que tantas vezes é lido diferente cada vez que é aberto.) Em poesia, o fato em si só não basta, a imaginação deve lavrá-lo. Decerto, um trabalho sem fim, esse de se aprofundar na terra, no quintal da memória. Nunca se há de encontrar um fundo, apenas um movimentar-se pro-fundo. Pois “com

relação à terra cavada, os sonhos não têm limite” (BACHELARD, 2008, p. 37).

Didi-Huberman (2006, p. 145) lembra que, além de estar nos próprios vestígios que a escavação traz à tona, a memória está também

en la sustancia misma del suelo, en los sedimentos revueltos por el rastrillo del excavador; en fin, está en el presente mismo de la arqueología, en su mirada, en sus gestos metódicos o de tanteo, en su capacidad para leer el pasado del objeto en el suelo actual.

A partir disso, podemos perguntar como Manoel de Barros revolve o solo de seu sítio arqueológico e como ele lê o passado a partir dos vestígios que estão presentes. Talvez seja a princípio um bom caminho imaginarmos uma criança revolvendo a terra de seu quintal; um arqueólogo mirim que lê a História com seu método infantil de (trans)ver o mundo.

Em suas “Memórias inventadas”, Manoel de Barros lembra que “menino do mato” não tem brinquedos comprados no seu quintal:

Isto porque a gente foi criada em lugar onde não tinha brinquedo fabricado. Isto porque a gente havia que fabricar os nossos brinquedos: eram boizinhos de osso, bolas de meia, automóveis de lata (“Sobre sucatas”, MI, p. 63).

Sem brinquedos fabricados, a criança reencontra a saída: fazer das sucatas coisas de brincar. Dissemos que a criança “reencontra” a saída porque as sucatas são anteriores aos brinquedos fabricados. Isso se entendermos a palavra sucata não apenas como ferro-velho, ou como qualquer outro produto industrializado sem préstimo, o que inverteria nossa afirmação, forçando-nos a dizer que a sucata é sempre posterior à industrialização, mas em seu sentido de coisa desprezada, sem serventia; de coisa jogada ao chão.²⁵ Sucata do tipo

madeira, ossos, tecidos, argila, [que] representam nesse microcosmo os materiais mais importantes, e todos eles já eram utilizados em tempos

²⁵ Sucata, do árabe *suqata*, justamente “coisas que caem”.

patriarcais, quando o brinquedo era ainda a peça do processo de produção que ligava pais e filhos (BENJAMIN, 2002, p. 92).

Contudo, ao sair para a cidade, o menino encontrará um tipo de sucata que não havia no mato:

Estranhei muito quando, mais tarde, precisei de morar na cidade. Na cidade, um dia, contei para minha mãe que vira na Praça um homem montado no cavalo de pedra a mostrar uma faca comprida para o alto. Minha mãe corrigiu que não era uma faca, era uma espada. E que o homem era um herói da nossa história. Claro que eu não tinha educação de cidade para saber que herói era um homem sentado num cavalo de pedra. Eles eram pessoas antigas da história que algum dia defenderam a nossa Pátria. Para mim aqueles homens em cima da pedra eram sucata. Seriam sucata da história. Porque eu achava que uma vez no vento esses homens seriam como trastes, como qualquer pedaço de camisa nos ventos. Eu me lembrava dos espantalhos vestidos com as minhas camisas. O mundo era um pedaço complicado para o menino que viera da roça (“Sobre sucatas”, MI, p. 63).

Na cidade, o menino encontrou o monumento, a memória oficial, a história dos vencedores. Para ele, o herói não passava de um traste, de sucata da história. Uma vez ao vento, a figura ilustre de pedra seria igual aos espantalhos da roça. O menino, não educado à história dos heróis, ficou indiferente ao monumento. Sendo que o que lhe chamou atenção foi o fato de ver “um homem montado no cavalo de pedra a mostrar uma faca comprida para o alto”, e não um herói montado em seu corcel com uma espada para o firmamento. O menino, comparando o herói ao espantalho, tira o monumento da esfera do sagrado, do culto à história oficial. Nas palavras de Giorgio Agamben (2007, p. 67), o menino restituiu o monumento ao uso dos homens: profanou-o. Isso porque as crianças brincam com qualquer coisa que esteja ao seu alcance, “transformam em brinquedo também o que pertence à esfera da economia, da guerra, do direito e das outras atividades que estamos acostumados a considerar sérias”. Para dizer com Nietzsche (s/d, p. 23),

o menino teve “um ponto de vista não-histórico”, que, assim como o ponto de vista histórico, é necessário “para a saúde de um indivíduo, de um povo e de uma civilização”.

Pensar os monumentos como sucata é ver a própria história como um ferro-velho. Lugar da catástrofe, nos dois sentidos: onde se depositam escombros da tragédia e onde se instala a desordem. Para Walter Benjamin (1994, p. 226), tal lugar seria visto pelo anjo da história: “Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés”.

Nesse lugar de ruínas, a criança joga com os materiais catados. Ela opera como um colecionador, classificando os materiais colhidos “em uma enciclopédia mágica, em uma ordem universal cujo esboço é o destino de seu objeto” (BENJAMIN, 2002, p. 137). Assim deve ser o historiador, como um colecionador: recolher os destroços da história e remontá-los, pois não há ordem predefinida.

La historia (como objeto de la disciplina) no es una cosa fija y ni siquiera un simple proceso continuo. [...] la historia (como disciplina) no es un saber fijo, y ni siquiera un simple relato causal (DIDI-HUBERMAN, 2006, p. 135).

Segundo Georges Didi-Huberman (ibid., p. 137), Walter Benjamin proporcionou uma grande mudança na maneira de ver a história, pois com ele se deixou de mirar o passado como um fato objetivo, absoluto, para vê-lo como um fato mnêmico, sempre em movimento. Por isso, Didi-Huberman (ibid., p. 138) chamará Walter Benjamin de arqueólogo e trapeiro da memória:

Lo que Benjamin exige primero es la humildad de una *arqueología material*: el historiador debe convertirse en el “trapeiro” (*Lumpensammler*) de la memoria de las cosas. Simétricamente, Benjamin exige la audacia de una *arqueología psíquica*: pues con el ritmo de los sueños, de los síntomas o de los fantasmas, con el ritmo de las represiones y del retorno de lo reprimido, con el ritmo de las latencias y las crisis, el *trabajo* de la memoria opera antes que nada.

Nada deve, portanto, passar despercebido ao historiador, nem os meios materiais nem os meios psíquicos. Qualquer fragmento, rastro, resíduo da memória (tanto a material quando a psíquica) pode servir para que se desenhe uma nova constelação da história. O historiador é aquele que “vive sobre un montón de trapos: es el erudito de las impurezas, de los desechos de la historia” (ibid., p. 146). E seu método de conhecimento deve ser como os movimentos de um jogo: “*una serie rítmica de movimientos, de saltos*, como los desplazamientos de piezas sobre el tablero o como la danza del niño que juega a la rayuela” (ibid., p. 134). Uma criança que joga com seus farrapos, eis a história, como objeto e como disciplina.

Não só a criança tem a característica de se divertir com restolhos. Também o louco, que, assim como a criança (e poderíamos incluir aqui também animais e plantas), é “infantil” – nas duas concepções: como tolo e como incapaz de falar (sua fala não tem crédito).

Arthur Bispo do Rosário se proclamava Jesus. Sua obra era ardente de restos: estandartes podres, lençóis encardidos, botões cariados, objetos mumificados, fardões da Academia, Miss Brasil, suspensórios de doutores – coisas apropriadas ao abandono. Descobri entre seus objetos um buquê de pedras em flor. Esse Arthur Bispo do Rosário acreditava em nada e em Deus (“A.B. do R.”, LSN, p. 352).

Arthur Bispo do Rosário recolhia materiais de refugio da sociedade que encontrava pela rua para reuni-los numa espécie de “arca de Noé de inutensílios”.²⁶ Com esses materiais, dos mais variados, ele compôs

uma espécie de memorial de sua passagem pelo mundo, uma narrativa ordenada segundo as leis mais rigorosas da taxonomia e, ao mesmo tempo, atravessada pela espontaneidade de uma imaginação delirante (MACIEL, 2004, p.17).

²⁶ A “arca de inutensílios” não é um despropósito. Arthur Bispo do Rosário, marinheiro na juventude, recolhia os materiais que, segundo ele, deveriam “sobreviver” ao fim do mundo, ao novo dilúvio.

Manoel de Barros conta sobre a prisão de “um homem que entrara na prática do limo” que lembra Bispo do Rosário. Com ele, vários objetos foram apreendidos:

o pneu o pente
 o chapéu a muleta
 o relógio de pulso
 a caneta o suspensório
 o capote a bicicleta
 o garfo a corda de enforcar
 o livro maldito a máquina
 o amuleto o bilboquê
 o abridor de lata o escapulário
 o anel o travesseiro
 o sapo seco a bengala
 o sabugo o botão
 o menino tocador de urubu
 o retrato da esposa na jaula
 e a tela (“Protocolo vegetal”, GEC, p. 122)

As coisas abandonadas que o artista recolhia: “estandartes podres, lençóis encardidos, botões cariados, objetos mumificados, fardões da Academia, Miss Brasil, suspensórios de doutores”... O que esses materiais têm em comum? À primeira vista, nada; pois é uma relação incomum. No entanto, deixa de ser uma ordem disparatada se dedicarmos um mínimo de esforço taxonômico a ela. Logo percebemos que há entre eles uma proximidade “têxtil”, embora não seja a única. Pode parecer, ao se lembrar a rigorosa taxonomia científica, uma classificação desacreditada. Mas ainda é uma classificação. E tanto mais parece ser rigorosa se a olharmos de dentro, como ela está jogando.

De tudo isso, essa arqueologia poética em Manoel de Barros ainda pode dizer mais. Já afirmávamos que um arqueólogo, ao escavar um sítio, de certa forma, também escava uma memória. Por isso, escava espaço e tempo. Anteriormente, esboçamos uma maneira de dividir, de um lado, espaço e imaginação, sob a imagem do quintal; e do outro lado, sob a infância, o tempo e a memória. Contudo, já aventamos que essa divisão não quer afastar os dois lados. Aliás, chegamos a parodiar o espaço-tempo de Einstein com uma imagem-memória. É que, na poesia de Manoel de Barros, os limites entre memória e imaginação não são precisos, desfazem-se. Mas de que maneira ele desfaz esses limites?

Esse é o momento de justificarmos o porquê da imagem do arqueólogo. Sua importância reside justamente como uma imagem-ferramenta para ler a memória e a imaginação na poesia de Manoel de Barros.

“No trabalho arqueológico, a imaginação lembra.” De súbito, eis nossa proposição. De súbito, um absurdo: “a imaginação lembra”. Não vínhamos nos esforçando para separar imagem e lembrança, imaginação e memória? Como dar fé a essa afirmação? Devemos, então, sustentá-la.

Recordemos dos homens que o poeta viu escovando osso. Por que escovam osso? – o poeta se pergunta. Mais tarde ele aprende que

aqueles homens eram arqueólogos. E que eles faziam o serviço de escovar osso por amor. E que eles queriam encontrar nos ossos vestígios de antigas civilizações que estariam enterrados por séculos naquele chão (“Escova”, MI, 2008, p. 21).

Por meio do método científico de “escovar osso”, os arqueólogos podem “remontar” o passado. Não é de nossa alçada duvidar dos métodos aplicados pelos arqueólogos. Porém, indagamos, é possível “remontar” o passado sem que sequer uma “peça” não fique mal colocada? Entre uma peça e outra, não haveria vãos, frestas, espaços vazios? Se o passado, e por alcance a memória, está fendido por lacunas, o que viria prestar ajuda ao arqueólogo nessa “colagem” de cacos? Não seria de imaginação que o arqueólogo preencheria esses vãos? Com isso, insinuamos que entre uma memória e outra, a imaginação se interpõem. A imaginação vem em auxílio para colar os fragmentos de memória.

O arqueólogo tem, diante de si, vestígios. Os vestígios são presentes. São presentes que o passado deixou para nós. Portando, presentes do passado. De outra forma, os vestígios são signos presentes que nos remetem ao passado. Já tratamos acima da estreita relação entre tempo e memória. Pois, então, como o arqueólogo “voltaria” ao passado das civilizações antigas se ele não tem memórias desse passado? Aliás, ele não poderia “voltar”, como sutilizam as aspas, porque ele nunca esteve nesse passado longínquo. Pela memória, é impossível. Para Paul Ricoeur (2008, p. 392), “é dado ao historiador poder voltar, na imaginação, a um momento qualquer no passado como tendo sido presente”. O arqueólogo se encontra na mesma condição que o historiador. A ele a imaginação também dá esse poder de voltar. Numa palavra, o arqueólogo não lembra; imagina. Se há uma maneira de estreitar os laços entre imaginação e memória, essa maneira é alcançada

pela arqueologia. Em companhia do arqueólogo, imaginação e memória tornam-se solidárias.

Com isso, queremos sublinhar a imagem do poeta-arqueólogo que se esboça na poesia de Manoel de Barros. Para ele, o poeta é arqueólogo da palavra; pois o poeta também escova palavras para encontrar os “clamores antigos” que estariam guardados em cada uma delas. O arqueólogo escova osso para chegar à pré-história; o poeta escova palavras para chegar à infância, à ausência da voz:

Como não ascender ainda mais até na ausência da voz?

(Ausência da voz é *infantia*, com t, em latim.)

Pois como não ascender até a ausência da voz –

Lá onde a gente pode ver o próprio feto do verbo –
ainda sem movimento.

Aonde a gente pode enxergar o feto dos nomes –
ainda sem penugens.

Por que não voltar a apalpar as primeiras formas
da pedra. A escutar

Os primeiros pios dos pássaros. A ver

As primeiras cores do amanhecer.

Como não voltar para onde a invenção está
virgem?

Por que não ascender de volta para o tartamudo!
 (“Ascensão”, TGG, p. 409-410)

E voltar à infância – ao “poço do ser”, diria Bachelard (2009, p. 109) –, não é voltar ao imemorial? A esse tempo do qual pouco lembramos, mas que, como o poeta-arqueólogo, estamos sempre escavando e imaginando?

As relações entre poesia e arqueologia, é verdade, permeiam sobremaneira a poesia de Manoel de Barros. Mas queremos acentuar um aspecto dessa relação que nos acompanhará nos próximos capítulos. Dizíamos que, por meio do arqueólogo, memória e imaginação tornam-se solidárias. Falta dizer que fica por conta do poeta reconciliar história e ficção. Cria-se, assim, com a imagem do poeta-arqueólogo uma tensão entre as qualidades da memória (lembrança, história, verdade, real) e as da imaginação (imagem, ficção, falsidade, irreal). Dizemos que há

tensão nessa relação porque o poeta coloca sua poesia entre esses dois polos. E, sabemos, o limite é tensivo.

3 (DES)VERDADE E (DES)REALIDADE

3.1 MEMÓRIAS INVENTADAS?

É sob uma interrogação que colocamos o título da trilogia de Manoel de Barros. Assim, fazemos, não sem espanto, uma interrogação de uma afirmação. Partimos de uma constatação simples: do lado da memória está a verdade e a realidade; do lado da imaginação, a “desverdade” e a “desrealidade”, ou, simplificando, a falsidade e a irrealidade. É essa constatação que faz com que nos espantemos com a frase “memórias inventadas”. Pois como uma memória, essa volta ao que aconteceu no passado, pode ser uma invenção? Ou seja, como posso ter memória de algo que não aconteceu? Não seria fixar uma invenção no passado? Isso é possível? Adiantando uma resposta, parece-nos que são esses possíveis que só a poesia é capaz de “tornar possível, de mentirinha”.

Neste capítulo, propomos um cruzamento entre os polos positivo e negativo das “memórias inventadas”. Em outras palavras, “jogaremos” com verdade/falsidade, realidade/irrealidade, história/ficção, memória/invenção. É de outra frase de Manoel de Barros que partiremos:

Tenho uma confissão: noventa por cento do que escrevo é invenção; só dez por cento que é mentira (“Álbum de família”, EF, p. 389).

O gracejo dos versos está em uma quebra de expectativas do leitor, o seu confidente. Ora, de uma confissão esperamos coisa séria, algo que provavelmente vá contra os bons costumes. De fato, a confissão começa bem típica, colocando a primeira falta: “noventa por cento do que escrevo é invenção”. O problema está na segunda confissão. Decerto, depois de o confessado dizer que noventa por cento do que ele escreve é invenção, o confidente só pode esperar que os dez por cento restantes sejam o lado oposto da invenção: a verdade. Ao fazer da poesia não um lugar dialético da verdade e da falsidade, mas um lugar de invenções e mentiras, o poeta expulsa, definitivamente, a verdade, o fato histórico, do reino da poesia. Ou seja, entre o polo positivo da verdade e o polo negativo da falsidade, ele escolhe o segundo, o qual divide em dois: invenção e mentira. Claro, essa duplicação do lado negativo resulta outros dois lados diferentes. O polo

positivo da verdade, é bom lembrar, já está excluído. Desse modo, não devemos mais olhar a poesia com os olhos da verdade, da verdade da história. Sendo assim, a poesia agora deve ser vista por dois novos polos, negativos perante o lado abandonado da verdade, mas negativos e positivos se vistos no seio da falsidade,²⁷ da ficção. Dito isso, na poesia, a invenção será positiva e a mentira, negativa. Mas invenção e mentira não são a mesma coisa? Quem está inventando não está mentindo? Sim, para quem está com os pés na realidade; não, para quem já está na irrealidade, ou melhor, numa outra realidade aberta pela poesia.

Em seu documentário, Pedro Cezar (2010) questiona o poeta sobre a diferença entre mentira e invenção. Ao que ele responde: “Se eu disser a você que eu fui ali na padaria, comprei um pão; é uma mentira. Eu estou aqui; eu não fui na padaria, não comprei um pão. E a invenção é um negócio profundo” (20’29” a 20’43”). Essa invenção, fica claro, é criação poética, verdadeira em si. Enquanto a mentira, dada na realidade, é falsa; pois pretende enganar alguém afirmando que algo aconteceu quando na verdade não aconteceu. O mesmo não ocorre com a invenção, pois a invenção poética realmente acontece, em poesia. Isso lembra o conto de Guimarães Rosa (1984) “A hora e vez de Augusto Matraga”. Certa altura, o narrador fala: “E assim se passaram pelo menos seis ou seis anos e meio, direitinho desse jeito, sem tirar nem pôr, sem mentira nenhuma, porque esta aqui é uma estória inventada, e não um caso acontecido, não senhor” (ibid., p. 359). Para Guimarães Rosa, a invenção também não é um caso de mentira.

O jogo entre invenção, que se dá na poesia, e mentira, que acontece no mundo real, só funciona bem quando os leitores realmente jogam. Ficar preso na realidade ao ler um livro de poesia, ou ficar no mundo do sonho ao ler um livro de história, prejudica ambas as leituras. Porque cada livro, objeto não-passível, pede um tipo de leitura. Para nos apoiarmos num conceito de Bachelard (2009, p. 53-91), podemos ter duas leituras diante dos livros: uma leitura em *anima* e uma leitura em *animus*. A primeira é a leitura que fazemos diante dos livros de poesia, dos livros feitos de devaneios; a segunda, uma leitura pautada na razão, é melhor para livros de ciência. A escolha, toleramos, não é tão fácil.

²⁷ A palavra falsidade, certamente, não exprime bem o que seja esse lado negativo da poesia; pois a poesia não é falsa no sentido de não-verdadeira. A poesia é verdadeira, mas dentro de um campo em que a verdade não é a mesma verdade do campo da história, por exemplo. É a verdade “em jogo”, como mostraremos mais adiante.

Pois, como toda escolha, é livre; mas a escolha, com efeito, revela o escolhedor. Chegamos a um tipo de pacto que o leitor faz diante da Literatura e da História, como argumenta Paul Ricoeur (2008, p. 274-275):

Uma coisa é um romance, mesmo realista; outra coisa, um livro de história. Distinguem-se pela natureza do pacto implícito ocorrido entre o escritor e seu leitor. Embora informalizado, esse pacto estrutura expectativas diferentes, por parte do leitor, e promessas diferentes, por parte do autor. Ao abrir um romance, o leitor prepara-se para entrar num universo irreal a respeito do qual a questão de saber onde e quando aquelas coisas aconteceram é incongruente [...] o leitor suspende de bom grado sua desconfiança, sua incredulidade, e aceita entrar no jogo do como se – como se aquelas coisas narradas tivessem acontecido. Ao abrir um livro de história, o leitor espera entrar, sob a conduta do devorador de arquivos, num mundo de acontecimentos que ocorreram realmente. Além disso, ao ultrapassar o limiar da escrita, ele se mantém em guarda, abre um olho crítico e exige, se não um discurso plausível, admissível, provável e, em todo caso, honesto e verídico; educado para detectar as falsificações, não quer lidar com um mentiroso.

Note-se, o leitor do livro de história “não quer lidar com um mentiroso”. A mentira está intimamente ligada à realidade. Desse modo, se a história relata os fatos, a poesia inventa-os.

Escrever o que não acontece é tarefa da poesia (“Caderno de aprendiz”, MM, p. 458).

Seu contraponto: escrever o que acontece é tarefa da história.

No limite, como saber se o escritor que consulta sua memória está falando a verdade? Para Arfuch (2010, p. 73), no relato biográfico, o conteúdo é o menos importante. O que realmente importa são “*as estratégias – ficcionais – de autorrepresentação*”. Assim, o interesse recai não sobre a verdade do fato narrado, e sim em sua “construção narrativa”. O que mais importa são os “modelos de (se) nomear no

relato, o vaivém da vivência ou da lembrança, o ponto do olhar, o que se deixa na sombra; em última instância, que história (qual delas) alguém conta de si mesmo ou de *outro eu*” (ibid.).

Certamente, é a volta ao passado pela memória individual que torna as coisas mais difíceis quando se pergunta sobre a veracidade do relato. Isso porque acreditar ou não em um relato “histórico” depende de um sentimento de confiança em relação ao outro. Nada podemos fazer, de antemão, a não ser acreditar na fidelidade do relato:

A fidelidade ao passado não é um dado, mas um voto. Como todos os votos, pode ser frustrado, e até mesmo traído. A originalidade desse voto é que ele consiste não numa ação, mas numa representação retomada numa sequência de atos de linguagem constitutivos da dimensão declarativa da memória. Como todos os atos de discurso, os da memória declarativa também podem ter êxito ou fracassar (RICOEUR, 2008, p. 502).

Se nós levantamos esses problemas, foi para voltar ao livro “Memórias inventadas”. Já insinuamos que o título é um oxímoro, pois une em si a verdade e a falsidade. Que voto daremos ao livro? Vamos lê-lo como um livro de memórias ou como um livro de invenções? Quais das duas leituras hão de trair o nosso voto? Na dúvida, não escolhemos tão cedo. Nosso conselho: entrar no jogo para aprender como se joga.

3.2 VERDADE E REALIDADE EM JOGO

Johan Huizinga (2001), em seu “Homo ludens”, escrito em 1938, dedicou consideráveis páginas à relação entre jogo e poesia. Para o pensador holandês,

a ordenação rítmica ou simétrica da linguagem, a acentuação eficaz pela rima ou pela assonância, o disfarce deliberado do sentido, a construção sutil e artificial das frases, tudo isto poderia consistir-se em outras tantas manifestações do espírito lúdico (ibid., p. 147).

Na década de 1960, Roger Caillois (1986), em seu “Os jogos e os homens”, divide os jogos em quatro grupos: os de competição, os de sorte, os de simulação e os de vertigem. Com esses grupos, ele propõe uma sociologia a partir dos jogos, sendo que o grau de desenvolvimento das sociedades passaria pela predominância de duas conjunções: as que estão sob os jogos de competição e sorte (sociedade ordenada) e as que estão orientadas pelos jogos de simulação e vertigem (sociedade desordenada). Caillois não esconde as dificuldades de sistematizar o vasto mundo dos jogos. A certa altura, imaginamos que ele mesmo deve ter se deparado que uma sistemática dos jogos estaria, ela própria, digamos, “em jogo”.

Embora toda a dificuldade de se classificarem os jogos – já que basta um “fora do jogo” para pôr em xeque a classificação –, há algumas características comuns a todos. Caillois (ibid., p. 37-38), na esteira de Johan Huizinga,²⁸ assinala que o jogo é *livre*; caso contrário, sendo obrigatório, perderia sua natureza alegre e atrativa. É *separado* do tempo e do espaço correntes. Seu desenrolar-se e seu resultado são *incertos*; nada está decidido de antemão. O jogo é *improdutivo*, já que não cria bens nem obras. Tem certo *regulamento*, que suspende as leis ordinárias, criando uma nova legislação. O jogo cria outra realidade, ou uma irrealidade em comparação com a vida vulgar; por isso é uma *ficção*. A partir dessas seis características fundamentais, propomos pôr “em jogo” a verdade e a realidade na poesia.

“Poesia para ser séria tem que alcançar o grau de brinquedo”²⁹ – disse Manoel de Barros em entrevista (2010a, p. 161). A própria frase é uma brincadeira, porque coloca palavras antagônicas em concordância: sisudo/alegre, verdadeiro/falso, importante/insignificante, com valor/sem valor. De outro modo, dizemos que a poesia, para ter valor, precisa ser uma brincadeira. Ou ainda, para ter importância precisa

²⁸ Huizinga (2001, p. 33) já havia definido o jogo de maneira semelhante: “O jogo é uma atividade ou ocupação voluntária, exercida dentro de certos e determinados limites de tempo e de espaço, segundo regras livremente consentidas, mas absolutamente obrigatórias, dotado de um fim em si mesmo, acompanhado de um sentimento de tensão e de alegria e de uma consciência de ser diferente da ‘vida cotidiana’”.

²⁹ A frase está presente também em versos: “Palavra poética tem que chegar ao grau de brinquedo para ser séria” (“O livro sobre nada”, LSN, p. 348), e “... a palavra tem que chegar ao grau de brinquedo para ser séria de rir” (“Poeminha em língua de brincar”, PLB, p. 485).

alcançar o grau de coisa sem importância. E ainda, para ser verdadeira, a poesia deve ser uma bela mentira, ou melhor, uma bela invenção. Daí, o motivo de o poeta escrever, encetando seu livro “Memórias inventadas”, “Tudo o que não invento é falso”.

Em língua portuguesa, embora se sinta a proximidade delas, usam-se quatro palavras diferentes para dizer a mesma coisa: brincar, tocar, representar, jogar. Elas dizem a mesma coisa? Os quatro verbos, como se nota pela grafia, vêm de étimos distintos: brincar, de *brinco*, do latim³⁰ *vinculum*; tocar, do latim vulgar **toccare*, supostamente de *tangere*, tocar, bater (em português o verbo *tanger* é especialmente usado como tocar instrumentos); representar, de *praesentia*, palavra latina que significa presença, o agora (daí re-presentar como tornar presente um personagem); e jogar, de *jocus*, que em latim significa gracejo, divertimento. Hipoteticamente, uma criança poderia formar frases como: “jogar violão” ou “tocar pião”. Nos dois casos, entenderíamos a mesma coisa: ela quer se divertir. Assim, basta colocarmos as quatro palavras (brincar, tocar, representar e jogar) sob o signo de outra, também latina: *alacer* (adjetivo para vivo, esperto, alegre, jovial, risonho; de onde vem a nossa palavra alegria), para notarmos estreitas relações. E sabemos que sem alegria não há brincadeira. Sem alegria não há jogo.

Em língua inglesa, uma mesma palavra pode ser usada para exprimir brincar, tocar, representar e jogar: o verbo *to play*. Isso ajuda a mostrar o vínculo entre as quatro palavras arroladas aqui, que colocamos sob a rubrica da alegria. “Bliss is the plaything of the child”, escreveu Emily Dickinson. A alegria é o brinquedo da criança.

Com a frase: “Poesia para ser séria tem que alcançar o grau de brinquedo”, podemos dizer que Manoel de Barros “brinca” com coisas ditas importantes. Coisas importantes num mundo onde “reina a subordinação a fins, à medida, à seriedade e à ordem” (BLANCHOT, 1987, p. 217). Se este mundo da medida e da seriedade traz para si coisas importantes, para onde vão as coisas sem importância? Para um “mundo subvertido”, segundo Blanchot, o mundo da arte, que acolhe “a insubordinação, a exorbitância, a frivolidade, a ignorância, o mal, o absurdo” (ibid.). Por isso, Manoel de Barros (2010a, p. 110) insistirá que as coisas inúteis só prestam para poesia:

³⁰ Quando da origem latina de alguns vocábulos ao longo do texto, nossas fontes de consulta são basicamente o dicionário Aurélio e o dicionário latino-português Ernesto Faria.

As coisas desimportantes, os inutensílios, são muito importantes porque servem para poesia. [...] Um caneco furado que não carrega água é muito mais importante do que um tanque de água. Isso, claro, pela inutilidade do caneco furado. As coisas desprezadas pela civilização são objetos de poesia. Digo, aliás, que os desobjetos só prestam para a poesia. E isso não é uma brincadeira retórica. É uma brincadeira a sério.

Portanto, enquanto muito do nosso mundo é valorado por sua utilidade, enquanto a técnica cria, sem cessar, cada vez mais, utensílios, o poeta recolhe o que é descartado, por sua inutilidade, para fazer poesia. Os objetos recolhidos transformam-se, assim, em desobjetos. O processo de “des-objetivação” passa pela perda da função do objeto. Como o poeta mostra-nos em seu poema em prosa “Desobjeto”:

O menino que era esquerdo viu no meio do quintal um pente. O pente estava próximo de não ser mais um pente. Estaria mais perto de ser uma folha dentada. [...] Era alguma coisa nova o pente. O chão teria comido logo um pouco de seus dentes. Camadas de areia e formigas roeram seu organismo. Se é que pente tem organismo. O fato é que o pente estava sem costela. Não se poderia mais dizer se aquela coisa fora um pente ou um leque. [...] Acho que os bichos do lugar mijavam muito naquele desobjeto. O fato é que o pente perdera a sua personalidade. Estava encostado às raízes de uma árvore e não servia mais nem para pentear macaco (“Desobjeto”, MI, p. 27).

O pente, por abandono, sofre uma mutação na natureza. (Não importa se o menino imaginou ver um pente enquanto na “realidade” tratava-se de uma folha em decomposição. Estamos no “mundo subvertido” da arte e da infância, e indagar pela realidade é descabido.) É como se o quintal quisesse absorvê-lo. Nesse processo, o pente perde sua função, não penteia sequer macacos. Ou seja, vira folha, poesia, brinquedo. Não é à toa que o menino tenha despertado seu interesse num simples pente velho. Walter Benjamin (2002, p. 57-58), em detrimento

dos brinquedos complexos, lembra que as crianças “sentem-se irresistivelmente atraídas pelos detritos que se originam de construção, do trabalho no jardim ou na marcenaria, da atividade do alfaiate ou onde quer que seja”. São com esses detritos, com essas coisas abandonadas, que a criança cria “uma relação nova e incoerente”, formando “seu próprio mundo de coisas, um pequeno mundo inserido no grande”.

O que está à sua volta, a criança recolhe e estabelece relações, seja por semelhança ou contiguidade. A incoerência está no fato de que coisas díspares (de matéria, forma, origem) são organizadas dentro de um mesmo conjunto. Algo como o conjunto das coisas que estão no quintal:

Tem por lá um menino a brincar no terreiro:
entre conchas, osso de arara, pedaços de pote,
sabugos, asas de caçarolas etc. (“Retrato do artista
quando coisa”, RAC, p. 367)

Esse menino a brincar no terreiro é o menino que estava a brincar e que estará a brincar não só no mesmo lugar e com as mesmas coisas, mas repetindo as mesmas brincadeiras. Eis outra característica do mundo infantil: o “mais uma vez”, o “de novo”.

A repetição de palavras, e mesmo de versos, é bem notada na obra de Manoel de Barros. Motivo, muitas vezes, de crítica. Mas, sob o olhar do poema como jogo de palavras, só uma crítica que não joga poderia pensar dessa forma. O *bricoleur* recolhe o que para ele pode vir a servir. Para Manoel de Barros,

Tudo aquilo que a nossa
civilização rejeita, pisa e mijá em cima,
serve para poesia (“Matéria de poesia”, MP, p.
146)

Como esperar, portanto, que o trapeiro, que tem detritos à sua volta, não os use para fazer poesia? Como esperar, assim, que não haja uma repetição “de detritos”?

Amigos meus reparam e me mostram as
repetições. Tento justificar. Pois não existe a
anáfora, uma figura de retórica, que permite
repetições até no mesmo poema? Então por que

não posso repetir em outros livros? (BARROS, 2010a, p. 165)

Podemos dizer que Manoel de Barros joga o mesmo jogo em seus livros, ou seja, usa as mesmas peças-palavras com mínima variação das regras. E o jogo não termina apenas para recomeçar? Ou seja, para repetir-se? Para Walter Benjamin (ibid. p. 101),

a grande lei que, acima de todas as regras e ritmos particulares, rege a totalidade do mundo dos jogos [é] a lei da repetição. Sabemos que para a criança ela é a alma do jogo; que nada a torna mais feliz do que o “mais uma vez”. [...] E, de fato, toda e qualquer experiência mais profunda deseja insaciavelmente, até o final de todas as coisas, repetição e retorno, restabelecimento da situação primordial da qual ela tomou o impulso inicial.

Novamente notamos a estreita relação entre jogo, poesia e infância. O porquê da repetição nos poemas de Manoel de Barros parece mais que justificável. A liberdade infantil de brincar com as palavras sempre despertou muito sua atenção. Uma vez jogando com palavras, a repetição vem por direito.

Repetir repetir – até ficar diferente.
Repetir é um dom do estilo (“Uma didática da invenção”, LI, p. 300).

O poeta repete seus versos, é sua forma de um “mais uma vez”, e a criança repete o tempo da brincadeira:

Lembro de um menino repetindo as tardes naquele quintal (“Uma didática da invenção”, LI, p. 304).

A criança que repete as tardes está jogando com o tempo. Ela está naquele “quando” que falávamos anteriormente, um tempo separado que se instala dentro do tempo cronológico. Esse outro tempo é próprio do jogo: “una ocupación separada, cuidadosamente aislada del resto de la existencia y realizada por lo general dentro de límites precisos de tiempo y de lugar” (CAILLOIS, 1986, p. 32).

Dentro do tempo do jogo, dizemos, as horas voam. Mas não se pode ficar para sempre nesse tempo, pois o jogo “tem caráter episódico, depois do qual a vida normal deve retomar seu curso” (AGAMBEN, 2007, p. 75).

Manoel de Barros nos fala de um menino que

montava num lagarto e ia pro mato.
Mas logo o lagarto virava pedra (“O fingidor”, EF, p. 392).

O tempo passa muito rápido quando uma pedra é lagarto. Logo o vivo lagarto se petrifica, e o encanto se quebra. O tempo separado do jogo se desfaz dentro do tempo cronológico e a vida normal retoma seu curso. Mas não sem certa tristeza e saudade daquele tempo das possibilidades.

E ninguém melhor do que as crianças sabe como pode ser atroz e inquietante um brinquedo quando acabou o jogo de que era parte. O instrumento de libertação converte-se então em um pedaço de madeira sem graça (ibid., p. 75-76).

Com isso, acrescentamos que não só o tempo se abre outro, mas o objeto da brincadeira também. Só no espaço lúdico um utensílio pode servir para outra finalidade, ou seja, virar um “inutensílio”, porque não se é mais usado para sua função técnica. É difícil acreditar que um negociante esperto viesse a comprar um arco de barril acreditando ser uma bicicleta. No entanto, dentro do espaço do jogo, um arco de barril virar uma bicicleta parece bem aceitável, quando não fundamental, para quem está jogando.

Agora o avô morava na porta da Venda, debaixo de um pé de jatobá. Dali ele via os meninos rodando arcos de barril ao modo que bicicleta. Via os meninos em cavalo-de-pau correndo ao modo que montados em ema. Via os meninos que jogavam bola de meia ao modo que de couro. E corriam velozes pelo arruado ao modo que tivessem comido canela de cachorro (“O lavador de pedra”, MI, p. 35).

Para a criança, qualquer coisa achada pode servir de entrada para o mundo do faz-de-conta. E quanto mais inútil o achado, como os arcos de barril, mais inusitado é seu papel nesse teatro do “ao modo quê”. “A criança quer puxar alguma coisa e tornar-se cavalo, quer brincar com areia e tornar-se padeiro, quer esconder-se e tornar-se bandido ou guarda” (BENJAMIN, 2002, p. 93).

Se o jogo, e também a arte, abre um espaço e um tempo distintos do mundo real, qual o sentido de acusar a arte de mostrar apenas a irrealidade? E ainda, sendo ilusão, porque julgá-la de falsa? Essas acusações só podem ser feitas se mantivermos os pés no mundo real. Ou seja: se não jogarmos o jogo. Ao mundo aberto pela obra de arte não faz sentido exigir a verdade nem a realidade. Assim como o jogo,

La poesía no es más que un desvío: con ella escapo del mundo del discurso, es decir, del mundo natural (de los objetos); con ella entro en una suerte de tumba donde la infinitud de los posibles nace de la muerte del mundo lógico. El mundo lógico muere dando a luz las riquezas de la poesía, pero los posibles evocados son irreales, la muerte del mundo real es irreal; todo es turbio y huidizo en esa oscuridad relativa: allí puedo burlarme de mí y de los demás. Todo lo real no tiene valor y todo valor es irreal. De allí esa fatalidad y esa facilidad de deslizamientos en los que ignoro si miento o si estoy loco (BATAILLE, 2004, p. 24).

O jogo entre o mundo do discurso e o da arte mostrado por Bataille consiste em interessante meia-verdade: o mundo real morre para o mundo irreal nascer, mas tanto o nascimento quanto a morte são “de mentirinha”, como dizem as crianças. O que equivale a dizer que isso é uma meia-mentira, pois a morte e o nascimento acontecem verdadeiramente em poesia. Manoel de Barros também joga na soleira entre ficção e verdade: “Tudo o que eu invento é verdadeiro. Isto seja: tudo que eu invento aconteceu no meu estar parado” (2010a, p. 166). Desse modo, entranhado no mundo do faz-de-conta, tudo que se passa ali é verdadeiro. Do mesmo modo que é verdadeiro o mundo real quando se está nele. Contudo, estando no mundo irreal, apenas por um tempo esquecemos o mundo real. E, ao voltarmos ao mundo real, desejamos visitar em breve o mundo irreal. Por isso, dizer que a

invenção é verdadeira parece contraditório. A estranheza de “Tudo o que eu invento é verdadeiro” vem da hesitação – nunca resolvida – entre ficção e realidade.

O ermo que tinha dentro do olho do menino era
[um
defeito de nascença, como ter uma perna mais
[curta.
Por motivo dessa perna mais curta a infância do
menino mancava.
Ele nunca realizava nada.
Fazia tudo de conta.
Fingia que lata era um navio e viajava de lata.
Fingia que vento era cavalo e corria ventena.
Quando chegou a quadra de fugir de casa, o
[menino
montava num lagarto e ia pro mato.
Mas logo o lagarto virava pedra.
Acho que o ermo que o menino herdara
[atrapalhava
as suas viagens.
O menino só atingia o que seu pai chamava de
[ilusão.
 (“O fingidor”, EF, p. 392)

Toda infância manca. Isso porque a criança está sempre nesse meio caminho entre realidade e ficção. O poeta, digamos, tem os passos da criança. Um passo que falha, erra. E errar “es dar vueltas y más vueltas, abandonarse a la magia del desvío” (BLANCHOT, 1993, p. 62).

O que realiza a criança em seu navio de lata? “Mais do que uma realidade falsa, sua representação é a realização de uma aparência: é ‘imaginação’, no sentido original do termo” (HUIZINGA, 2001, p. 17). Diríamos: ela dá realidade à imaginação. Desse modo, ao realizar uma aparência, a criança atinge a ilusão (*in-lusio*, *in-ludere*), isto é, põe “em jogo” a realidade. Ou melhor, sendo a imaginação incitada, a criança é levada pela ilusão, caindo no jogo como caem das mãos os dados.

Haroldo de Campos (1991, p. 123), em notas para a tradução de “Coup de dés”, de Mallarmé, lembra a origem da palavra francesa *hasard* (acaso), do árabe *az-zahr* (jogo de dados), que em português originou “azar”. Em latim, usava-se a palavra *alea* para significar o jogo de dados. Daí a origem da palavra “aleatório”, o que está sujeito ao

acaso (azar ou sorte). Júlio César, ao resolver atravessar o Rubicão com suas tropas, disse: “*Alea jacta est*”, a sorte foi lançada. Qual o sentido em lançar a sorte? Por que a sorte se lança? Aqui, o movimento do jogo de dados se interpõe. Ao se lançarem os dados, nada mais depende da nossa vontade; as peças escapam das mãos: “*Alea jacta est*”, o dado foi lançado.

Lançar à sorte. O mesmo movimento que se aplica ao caleidoscópio, brinquedo que, por um jogo de espelhos, produz imagens. Tudo depende do acaso e dos fragmentos que se jogam dentro dele. “La magia del caleidoscopio tiene eso: la perfección cerrada y simétrica de las formas visibles debe su riqueza inagotable a la imperfección abierta y errática del polvo de los restos” (DIDI-HUBERMAN, 2006, p. 173).

Colocar toda sorte de materiais fragmentados e heterogêneos dentro do caleidoscópio para ver que imagem dá, eis um legítimo experimento. Mas, sendo um experimento, o que se quer verificar com um caleidoscópio? Há uma tendência de ligar experimento a laboratório e, por conseguinte, à ciência. Entretanto, como indica Agamben (2001, p. 119),

los experimentos no se utilizan únicamente en la ciencia, sino también en la poesía y en el pensamiento. Pero estos últimos, a diferencia de los experimentos científicos, no conciernen a la verdad o la falsedad de una hipótesis, a la verificación o a la falsación, sino que cuestionan el ser mismo, antes o más allá de su verdad o falsedad. Son experimentos sin verdad, porque en ellos no se trata de la verdad.

Portanto, aos experimentos do caleidoscópio e da poesia não se deve exigir uma verificação da verdade ou da falsidade. Enquanto a ciência decidiria entre a verdade e a falsidade através de um experimento, a poesia nada decidiria. A ela, o experimento daria um resultado não mais verdadeiro que falso (ibid., p. 120-121).

No experimento sem verdade, o acaso parece ser fundamental. Não há uma intenção científica, um projeto em por à prova tal material ou em experimentar a junção de dois ou mais elementos. O que está em jogo é o que poderíamos chamar de “prazer em ver o que dá”. Seria como montar um laboratório químico para misturar elementos a esmo.

Ou montar uma oficina com o mesmo intuito, algo como uma “oficina de desregular a natureza”, nas palavras de Manoel de Barros:

Tentei montar com aquele meu amigo que tem um olhar descomparado, uma Oficina de Desregular a Natureza. Mas faltou dinheiro na hora para a gente alugar um espaço. Ele propôs que montássemos por primeiro a Oficina em alguma gruta. Por toda parte existia gruta, ele disse. E por de logo achamos uma na beira da estrada. Ponho por caso que até foi sorte nossa. Pois que debaixo da gruta passava um rio. O que de melhor houvesse para uma Oficina de Desregular a Natureza! Por de logo fizemos o primeiro trabalho. Era o *Besouro de olhar ajoelhado*. Botaríamos esse Besouro no canto mais nobre da gruta. Mas a gruta não tinha canto mais nobre. Logo apareceu um lírio pensativo de sol. De seguida o mesmo lírio pensativo de chão. Pensamos que sendo o lírio um bem da natureza prezado por Cristo resolvemos dar o nome ao trabalho de *Lírio pensativo de Deus*. Ficou sendo. Logo fizemos a *Borboleta beata*. E depois fizemos *Uma ideia de roupa rasgada de bunda*. E *A fivela de prender silêncios*. Depois elaboramos *A canção para a lata defunta*. E ainda a seguir: *O parafuso de veludo*, *O prego que farfalha*, *O alicate cremoso*. E por último aproveitamos para imitar Picasso com *A moça com o olho no centro da testa*. Picasso desregulava a natureza, tentamos imitá-lo. Modéstia à parte (“Oficina”, MIS, p. 79).

A poesia, então, pode ser entendida como uma oficina de desregular a natureza, onde se faz experimentos verbais, com junções e disjunções de palavras. Da mesma forma, suas imagens são iguais àquelas do caleidoscópio, que se formam de restos numa disposição regida pelo acaso, ou se preferir, pela imaginação. De alguma maneira, ao se levar em conta o acaso como movimento da poesia – já que o acaso é justamente aquilo que escapa da nossa mão, por isso a queda dos dados, a queda das palavras na folha –, estamos entrando no terreno “daquilo que nos escapa”.

Veio me dizer que eu desestruturo a linguagem. Eu desestruturo a linguagem? Vejamos: eu estou bem sentado num lugar. Vem uma palavra e tira o lugar de baixo de mim. Tira o lugar em que eu estava sentado. Eu não fazia nada para que a palavra me desalojasse daquele lugar. E eu nem atrapalhava a passagem de ninguém. Ao retirar de debaixo de mim o lugar, eu desaprumei. Ali só havia um grilo com a sua flauta de couro. O grilo feridava o silêncio. Os moradores do lugar se queixavam do grilo. Veio uma palavra e retirou o grilo da flauta. Agora eu pergunto: quem desestruturou a linguagem? Fui eu ou foram as palavras? E o lugar que retiraram de debaixo de mim? Não era para terem tirado a mim do lugar? Foram as palavras pois que desestruturaram a linguagem. E não eu (“Palavras”, EF, p. 392-393).

Em pequeno ensaio, Agamben (2007, p. 15) lembra a divindade que, para os latinos, regia o nascimento: “Genius era, de algum modo, a divinização da pessoa, o princípio que rege e exprime a sua existência inteira”. Embora Genius seja o que há de mais pessoal em nós, já que está conosco desde o nascer, sendo que cada um tem o seu, é também “o que há de mais impessoal em nós, a personalização do que, em nós, nos supera e excede” (ibid., p. 16). Genius “é a nossa vida, enquanto não nos pertence” (ibid., p. 17). É essa potência impessoal que nos movimenta sem que possamos comandá-la: as batidas do coração, os espasmos, o riso. E, por via de Manoel de Barros, o que vem e tira nosso lugar, o que nos desapruma: a palavra.

Para o poeta, a palavra desestrutura a linguagem. Com nosso intuito de aproximar poesia e jogo, podemos entender por quê. Sendo a linguagem um campo onde se joga, ou seja, onde acontecem deslocamentos e substituições, sobretudo de significados; e mais, sendo um campo finito, com peças-palavras, ou melhor, com peças-letras finitas, todas as jogadas já estão no jogo. Quer dizer, o poeta nada mais faz que jogar com as possibilidades que sempre já estavam na linguagem. Ele não sai do jogo para jogar. Então, ele não desestrutura a linguagem, pois o que entendemos por desestrutura na linguagem, como “Uma ideia de roupa rasgada de bunda”, é uma possibilidade que já estava dentro da língua. Em outras palavras, não há como sair do jogo da linguagem para desestruturá-la. Uma vez no jogo, joga-se.

Voltemos à oficina de Manoel de Barros. Do que nos serviria um “parafuso de veludo”, um “alicate cremoso”? Uma oficina, no primeiro significado que vem à mente, é um lugar onde se consertam utensílios. Bom, a proposta do poeta é justamente o contrário: uma oficina onde se desconsertam utensílios. Não seria coerente, como vimos, montar um laboratório científico na literatura, campo onde só podemos fazer experimentos sem verdade. E qual a serventia de um experimento sem verdade? Aqui chegamos à outra forma de definir a poesia:

O poema é antes de tudo um inutensílio (“Sabia com trevas”, APA, p. 174).

A poesia é inútil. Isso não quer dizer que seja débil, por não conseguir ser útil. Elevar a poesia ao grau de utilidade é o mesmo que forçar que seus experimentos sejam científicos, que validem ou não uma teoria. Ou seja, a poesia não é “inútil porque no consigue hacerse útil debiendo serlo. No: el hacer del arte es originariamente inútil, en el sentido de que lo útil no tiene que ver con él” (DONÀ, 2007, p. 84).

[...] quanto mais o mundo se afirma como futuro e dia pleno da verdade onde tudo terá valor, onde tudo conterà sentido, onde o todo se realizará sob o domínio do homem e para seu uso, mais parece que a arte deve descer para esse ponto onde nada ainda tem sentido, mais importa que ela mantenha o movimento, a insegurança e o infortúnio do que escapa a toda a apreensão e a todo o fim. O artista e o poeta como que receberam a missão de nos recordar obstinadamente o erro, de nos voltarmos para esse espaço em que tudo o que nos propomos, tudo o que adquirimos, tudo o que somos, tudo o que se abre na terra e no céu, retorna ao insignificante, onde aquilo que se aborda é o não-sério e o não-verdadeiro, como se talvez brotasse aí a fonte de toda a autenticidade (BLANCHOT, 1987, p. 248).

A sociedade, caracterizada pela produção e consumo, capaz de valorar tudo à sua volta, só tem olhos para a utilidade dos objetos. Com efeito, para tal sociedade, “la actividad social se basa en el principio de que todo esfuerzo particular, para ser válido, debe poder reducirse a las

necesidades fundamentales de la producción y la conservación” (BATAILLE, 2003, p. 111). Ao contrário, a atividade artística não produz nem conserva, ou seja, quem a faz gasta energia e tempo à toa.

Mas então para que serve a poesia? Nos apetrechos do personagem Bernardo, Manoel encontra um objeto peculiar: um canivete de papel. E para que serve um canivete de papel?

Servia para não funcionar: na direção que um canivete de papel não funciona.

Servia para não picar fumo.

Servia para não cortar unha.

Era bom para água mas obtuso para pedra.
 (“Retrato do artista quando coisa”, RAC, p. 366)

Para que serve a poesia? Serve para não funcionar. É tanto sem função quanto catar pregos enferrujados:

Um homem catava pregos no chão.

Sempre os encontrava deitados de comprido,
 ou de lado,

ou de joelhos no chão.

Nunca de ponta.

Assim eles não furam mais – o homem pensava.

Eles não exercem mais a função de pregar.

São patrimônios inúteis da humanidade.

Ganharam o privilégio do abandono.

O homem passava o dia inteiro nessa função de

[catar

pregos enferrujados.

Acho que essa tarefa lhe dava algum estado.

Estado de pessoas que se enfeitam a trapos.

Catar coisas inúteis garante a soberania do Ser.

Garante a soberania de Ser mais do que Ter (“O catador”, EF, p. 410)

O homem que catava pregos enferrujados – inúteis para qualquer marceneiro –, podemos fazê-lo a imagem do artista: aquele que perde tempo com atividades que nada produzem nem conservam. Aliás, não basta ficar o dia inteiro catando pregos; é preciso que os pregos não exerçam mais sua função de pregar. O artista, então, é aquele que volta sua face ao que é insignificante para a sociedade, isto é, ao lixo.

O que é bom para o lixo é bom para a poesia
("Matéria de poesia", MP, p. 147)

"Poesia para ser séria tem que alcançar o grau de brinquedo." Essa frase, algumas vezes a colocamos na pena do poeta; outras, nas mãos da criança. Os dois, a nosso ver, jogadores dos mais requintados. Por isso, quando falamos de poesia, de soslaio, a palavra "jogo" faz eco. E não temos certeza de que, quando tratamos de brinquedos, não estamos pensando tratar de poesia. Os poemas de Manoel de Barros estão estritamente ligados ao espírito infantil. Se não todos versam sobre a infância, todos reúnem certo caráter lúdico da palavra, seja na voz da criança, do traste, do louco ou do poeta.

Sendo jogo, como a poesia pode ser séria? Onde está a seriedade do brinquedo? Seria necessário indagarmos a seriedade de uma criança que joga?

Se a seriedade só pudesse ser concebida nos termos da vida real, a poesia jamais poderia elevar-se ao nível da seriedade. Ela está para além da seriedade, naquele plano mais primitivo e originário, na região do sonho, do encantamento, do êxtase, do riso. Para compreender a poesia precisamos ser capazes de envergar a alma da criança como se fosse uma capa mágica, e admitir a superioridade da sabedoria infantil sobre a do adulto (HUIZINGA, 2001, p. 133).

A poesia é séria, mas por uma seriedade que está em jogo. Ela é séria de se rir, diria Manoel de Barros. Com que razão ler a poesia? Com que razão ler o jogo, a brincadeira infantil? Talvez tenhamos, como pensa Huizinga, que "admitir a superioridade da sabedoria infantil sobre a do adulto", e vestir a capa mágica feita da alma infantil para "jogar de ler e escrever". Manoel de Barros não parece deixar nunca de "envergar a alma da criança" em seus poemas, tanto que, de suas "memórias inventadas", o poeta disse: "Eu só tive infância".

4 IMBRICAÇÕES ENTRE MEMÓRIA E IMAGINAÇÃO

4.1 O SUJEITO DUPLICADO OU “INVENTEI UM MENINO LEVADO DA BRECA PARA ME SER”

Inventei um menino levado da breca para me ser.
 Ele tinha um gosto elevado para chão.
 De seu olhar vazava uma nobreza de árvore.
 Tinha desapetite para obedecer a arrumação das coisas.
 Passarinhos botavam primavera nas suas palavras.
 Morava em maneira de pedra na aba de um morro.
 O amanhecer fazia glória em seu estar.
 Trabalhava sem tréguas como os pardais bicam as tardes.
 Aprendeu a dialogar com as águas ainda que não soubesse nem as letras que uma palavra tem.
 Contudo que soletrasse rãs melhor que mim!
 Era beato de sapos.
 Falava coisinhas séráficas para os sapos como se namorasse com eles.
 De manhã pegava o regador e ia regar os peixes.
 Achava arrulos antigos nas estradas abandonadas.
 Havia um dom de traste atravessado nele.
 Moscas botavam ovo no seu ornamento de trapo.
 As garças pensavam que ele fosse árvore e faziam sobre ele suas brancas bostas.
 Ele não estava nem aí para os estercozinhos brancos.
 Porém o menino levado da breca ao fim me falou que ele não fora inventado por esse cara poeta
 Porque fui eu que inventei ele (“Invenção”, MIT, p.129).

Manoel de Barros inventa uma criança. Um menino que, antes de conhecer as letras de uma palavra, já sabia ler a natureza. O espanto do poeta foi ouvir de seu menino inventado que a relação entre criador e criatura se invertera. O menino inventado pelo poeta já havia lhe inventado antes. Acontece aqui o que Bachelard chamaria de uma duplicação do escritor. Um duplo que *é e não é* o poeta, resultado do devaneio que transporta o sonhador para outro mundo, fazendo dele alguém diferente de si mesmo e, no entanto, ele mesmo (BACHELARD, 1996, p. 75-76).

Já se tem falado da morte do autor. Que morte é essa? Parece-nos lícito dizer que a voz crítica do autor, que pretende reivindicar uma única chave de leitura do texto, essa sim, morreu. E o que dizer da vida real do autor? É certo também que a vida do autor não encerra a leitura de sua obra, mas de certa forma ela está na obra. Se a vida de Manoel de Barros, como criança que brincava no chão do Pantanal, não refletisse em seus poemas, o que diríamos desse menino de “gosto elevado para chão” e que “aprendeu a dialogar com as águas”? Sabemos da objeção: esse menino é inventado. Tentemos uma tréplica: o poeta foi inventado pelo menino. Voltamos ao paradoxo de Bachelard: o duplo do poeta é e não é ele ao mesmo tempo. Por isso, não devemos descartar a realidade, como não devemos fazer dela um cadeado para trancafiar a obra. Merleau-Ponty (2004, p. 142) diria que a vida do autor está aberta para a obra. “Portanto, é ao mesmo tempo verdade que a vida de um autor nada nos ensina e que, se soubéssemos lê-la, nela encontraríamos tudo.” Como ler a vida de um autor? O que nos vem à mente como resposta é: lê-la poeticamente.³¹ Nesse sentido que tentaremos “ler” os sujeitos que volta e meia visitam seus poemas. Decerto, sujeitos duplos do poeta, como Manoel de Barros já quis indicar, em poemas dedicados a pessoas (reais e imaginárias), com este título: “Os outros: o melhor de mim sou eles” (LSN, p. 349).

Na figura do pantaneiro, no saber primitivo do bugre, na inocência de crianças ou na pobreza de alguns personagens, Manoel de Barros colherá imagens para compor seus poemas marcados pelos seres desprezados. Assim como João Guimarães Rosa demonstrava interesse pela fala do sertanejo, Manoel de Barros também demonstrará curiosidade pela linguagem das pessoas humildes do Pantanal.

³¹ Para o autor de carne e osso, podemos requerer uma biografia imaginária, como gostaria Marcel Schwob. Em “Vidas imaginárias”, Schwob (1997, p. 22-23) faz biografias de diversos personagens da História, ensinando que “a arte do biógrafo consiste justamente na escolha. Ele não tem que se preocupar em ser verdadeiro; deve criar dentro de um caos de traços humanos”. Assim, lamentando que a maioria dos biógrafos aja como historiador, privando-nos de retratos admiráveis, Schwob estava interessado em capturar o traço essencial da pessoa, fazê-la ser única. O que consistia o verdadeiro trabalho de todo biógrafo: compor “uma forma que não se assemelha a nenhuma outra”. Ou ainda uma desbiografia como intentou Pedro Cezar no filme “Só dez por cento é mentira: a desbiografia oficial de Manoel de Barros” (2010).

O povo ensina o poeta. Sim, pois que a fonte é ele! Primeiros passos nas palavras é ele quem dá. É no povo que as primeiras palavras dão seus primeiros vagidos, seu primeiro estremecer. É no povo que os vocábulos se iniciam. E isso é velho como o orvalho. (...) Tenho amigos do povo que me ensinam de terra, que me ensinam de águas, que me ensinam de restolhos. Suas palavras se inclinam de folhas, de água, de chão (BARROS, 2010a, p. 56).

Queremos explorar duas personagens recorrentes na poesia de Manoel de Barros: o pantaneiro e o bugre. Como tentaremos demonstrar, esses dois “jeitos de ser” refletem muito na maneira como o poeta interpreta e constrói seus poemas. Começemos com a figura do pantaneiro.

No conduzir de um gado, que é tarefa monótona, de horas inteiras, às vezes de dias inteiros – é no uso de cantos e recontos que o pantaneiro encontra o seu ser. Na troca de prosa ou de montada, ele sonha por cima das cercas. É mesmo um trabalho na larga, onde o pantaneiro pode inventar, transcender, desorbitar pela imaginação (“Lides de campear”, LPC, p. 208).

Por passar geralmente um longo período conduzindo gado por terras encharcadas, o pantaneiro usa a palavra falada (conto) ou a palavra cantada (canto) para “passar o tempo”. No contar causo, o pantaneiro se inventa.

Porque a maneira de reduzir o isolado que somos dentro de nós mesmos, rodeados de distâncias e lembranças, é botando enchimento nas palavras. É botando apelidos, contando lorotas. É, enfim, através das vadias palavras, ir alargando os nossos limites (id., p. 208-209).

Cercado de distâncias e lembranças, por cima das cercas o pantaneiro sonha. A cerca é a imagem do limite preso na terra. Assim, ao olhar sobre ela – e “olhar sobre” é sonhar com outro lugar – o pantaneiro aproxima distâncias pela lembrança ao passo que, pela

imaginação, se afasta de onde está. “Pois que inventar aumenta o mundo” (“Retrato do artista quando coisa”, RAC, p. 362). Botar enchimento nas palavras é a maneira pela qual o pantaneiro alarga seus próprios limites. Da mesma forma, na planície inundável do Pantanal, a água bota enchimento na terra, preenche seus vazios e alaga suas cercas.

“A lida no campo e a necessidade de locomoções constantes, que o campeão exige, geram no pantaneiro uma ânsia de mobilidade” (BARROS, 1998, p. 142). Sempre em deslocamento na lida com o gado, “os homens deste lugar são mais relativos a águas do que a terras” (“Narrador apresenta sua terra natal”, LPC, p. 198).

Os espaços modificam o homem. Para Abílio de Barros (1998, p. 145), “o Pantanal, por ser uma grande planície, das maiores do mundo, será, por certo, responsável por alguns traços pessoais de sua gente ou de sua maneira particular de ver o mundo”. Desse modo, “a ânsia de mobilidade e o desejo de amplidões, que encontramos no vaqueiro pantaneiro, podem ter relações com essa imensa planura”.

Além da personalidade aventureira,³² a planície do Pantanal daria ao vocabulário pantaneiro uma liberdade de recriar-se:

Certo é que o pantaneiro vence o seu estar isolado, e o seu pequeno mundo de conhecimentos, e o seu pouco vocabulário – recorrendo às imagens e brincadeiras (“Lides de campear”, LPC, p. 208-209).

Manoel de Barros, ao dizer do pouco conhecimento e do vocabulário reduzido do pantaneiro, aproxima a criança a esses homens relativos a águas. Sabemos que Manoel de Barros vê no não-saber infantil a liberdade para brincar com a língua e fazer poesia:

Falava em língua de ave e de criança.

³² Para Deleuze (1997, p. 74-75), “uma viagem real carece em si mesma da força para refletir-se na imaginação; e a viagem imaginária não tem em si mesma a força, como diz Proust, de se verificar no real. Por isso o imaginário e o real devem ser antes como que duas partes, que se pode justapor ou superpor, de uma mesma trajetória, duas faces que não param de intercambiar-se, espelho móvel”. Posto isso, as aventuras que o pantaneiro empreende pelos campos do Pantanal devem ter algo de real e imaginário, assim como é em toda viagem e em seu relato.

Sentia mais prazer de brincar com as palavras
do que de pensar com elas.

[...]

Aprendera no Circo, há idos, que a palavra tem
que chegar ao grau de brinquedo

Para ser séria de rir (“Poeminha em língua de
brincar”, PLB, p. 485).

Ao passo que o pantaneiro e o próprio Pantantal são mais
relativos a águas do que a terras, a própria língua, para Manoel de
Barros, também é líquida.

Sua escritura está imbuída do caráter instável das
águas, que se traduz figurativamente numa
linguagem marcada por uma série de
descontinuidades e instabilidades: sintáticas,
lexicais, semânticas (MÜLLER, 2010, p. 33).

É na imagem de um menino que carregava água na peneira que Manoel
de Barros encontrará a maneira de falar da poesia e de ser poeta:

Tenho um livro sobre águas e meninos.

Gostei mais de um menino que carregava água na
[peneira.

A mãe disse que carregar água na peneira

Era o mesmo que roubar um vento e sair correndo
[com ele

para mostrar aos irmãos.

A mãe disse que era o mesmo que catar espinhos
[na água

O mesmo que criar peixes no bolso.

[...]

Com o tempo descobriu que escrever seria o

[mesmo que
carregar água na peneira.

[...]

O menino aprendeu a usar as palavras.

Viu que podia fazer peraltagens com as palavras.

[...]

A mãe falou: Meu filho, você vai ser poeta.

Você vai carregar água na peneira a vida toda.

Você vai encher os vazios com as suas

[peraltagens.
[despropósitos.
E algumas pessoas vão te amar por seus
[despropósitos.
("O menino que carregava água na peneira", ESC,
p. 469-470).

Desse modo, podemos dizer que o pantaneiro se aproxima da criança como signo da liberdade com a língua. Da mesma forma, tem-se a aproximação da atividade pantaneira com a atividade de fazer poesia. Pantaneiro e poeta, os dois carregam água na peneira, contando ou escrevendo lorotas.

É o momento de assinalarmos a segunda personagem, o bugre:

Descobri aos 13 anos que o que me dava prazer nas leituras não era a beleza das frases, mas a doença delas.
Comuniquei ao Padre Ezequiel, um meu Preceptor, esse gosto esquisito.
Eu pensava que fosse um sujeito escaleno.
– Gostar de fazer defeitos na frase é muito saudável, o Padre me disse.
Ele fez um limpamento em meus receios.
O Padre falou ainda: Manoel, isso não é doença, pode muito que você carregue para o resto da vida um certo gosto por nada...
E se riu.
Você não é de bugre? – ele continuou.
Que sim, eu respondi.
Veja que bugre só pega por desvios, não anda em estradas –
Pois é nos desvios que encontra as melhores surpresas e os arituncs maduros.
Há que apenas saber errar bem o seu idioma.
Esse Padre Ezequiel foi o meu primeiro professor de agramática ("Mundo pequeno", LI, p. 319-321).

Não é à toa que esses versos estão em “O livro das ignoranças”. Bugre,³³ pantaneiro ou criança compartilham o mesmo não-saber, o pequeno vocabulário e a mesma imaginação que alarga os limites.

A figura do bugre em Manoel de Barros ainda se relaciona fortemente à criança no que diz respeito à sua visão inaugural do mundo, a suas primeiras percepções do espaço em que vive. Para ambos, as coisas que estão à volta são muito importantes para conhecer o mundo. Aliás, tanto para o bugre quanto para a criança – e também para o poeta – as coisas ínfimas são as mais importantes.

Aliás, o cu de uma formiga é também muito mais
Importante do que uma Usina Nuclear.

[...]

As coisas que não têm dimensões são muito
importantes.

[...]

É no ínfimo que eu vejo a exuberância (“Desejar
ser”, LSN, p. 341).

Manoel de Barros (2010a, p. 52), que em entrevista afirma que “engrandecer as coisas menores através da linguagem é uma das funções da poesia”, tenta explicar seu próprio gosto pelas coisas miúdas e desimportantes por meio da figura do bugre:

³³ Adalberto Müller (2010, p. 17) toma nota da etimologia da palavra bugre: “Emprestamos a palavra do francês *bougre*, que deriva de *bulgare*, e que hoje é empregada nessa língua num sentido que ninguém associaria aos búlgaros. [...] O termo francês, por sua vez, se enraíza no baixo latim *bulgarus*, usada para designar algumas correntes heréticas que se formaram entre a Itália e a Bulgária”. A heresia, como acentua Müller, estava ligada aos pecados carnavais (sodomia) aos quais, segundo os europeus, esses indivíduos eram adeptos. “Em português a palavra foi empregada para denominar indígenas de diversos grupos do Brasil, por serem considerados sodomitas pelos europeus, ou ainda para caracterizar o indivíduo rude, primário, incivilizado, e, por derivação de sentido, o indivíduo desconfiado, arredio (Houais).” Ligando as duas faces da palavra, o herético e o erótico, o autor ainda tece relações interessantes entre a palavra e o poema que segue a nota (“Mundo pequeno”). O Padre Ezequiel, além de ir contra a gramática, vai contra a própria Igreja: ele acaba por afirmar que o poeta deve errar bem o idioma e desviar-se do “caminho” como os bugres. O erotismo em Manoel de Barros não deixa de ser herético, pois se dá nos desvios do “caminho natural”: os reinos mineral, vegetal e animal se misturam eroticamente (e hereticamente), como percebemos em muitos poemas.

Acho que invento essas coisas a partir de um atavismo bugral que existe em minhas latências. O índio, o bugre, vê o desimportante primeiro (até porque ele não sabe o que é importante). Vê o miúdo primeiro, vê o ínfimo primeiro. Não tem noção de grandezas. Aliás, a sua inocência vem de não ter noção. Bugre não sabe a floresta; ele sabe a folha (2010a, p. 84).

O bugre é o leitor da natureza,³⁴ pois sabe andar pelo mato por onde ninguém mais anda. É um conhecedor de caminhos não percorridos.

Pois é nos desvios que encontra as melhores surpresas e os aritícuns maduros (“Mundo pequeno”, LI, p. 319).

³⁴ “O que era lido por mim não era livro, era a natureza” (BARROS, 2010a, p. 40). Por esse motivo, também podemos entender a proximidade de Manoel de Barros com a figura do bugre; já que este seria um grande leitor da natureza, como um pássaro:

Tudo que os livros me ensinassem
os espinheiros já me ensinaram.
Tudo que nos livros
eu aprendesse
nas fontes eu aprendera.
O saber não vem das fontes? (“Cantigas por um
passarinho à toa”, CPT, p. 482)

Além do bugre, também o “pantaneiro típico, no convívio diário com o ambiente, aprendeu a fazer a leitura da natureza, a fim de captar suas mais sutis transformações” (NOGUEIRA, 1990, p. 13). É lendo a natureza que ele pode, por exemplo, prever “a intensidade das cheias pela direção que tomam os cardumes de peixes migradores” (ibid., p. 18). Isso porque a chamada cultura pantaneira é um caldeamento de muitas culturas. Dentre elas, a dos índios, que influenciaram na cultura e no trato com a natureza. “Por toda parte [do Pantanal] ficaram vestígios da presença indígena, nas lendas (...) [e] no sangue dos vaqueiros que campeiam as planícies” (PROENÇA, s/d, p. 19). Assim, queremos ressaltar a proximidade cultural, poética e étnica entre o pantaneiro e o bugre – muitas vezes, a mesma pessoa.

Na poesia de Manoel de Barros, o bugre seria também a máscara do próprio poeta. O poeta-bugre não anda por estradas viajadas, por versos já acostumados. À maneira do poeta norte-americano Robert Frost,³⁵ o bugre anda pelos desvios do caminho. E isso faz toda a diferença: nas estradas os ariticuns não amadurecem, pois os que passam pelos ariticunzeiros tiram-lhe a fruta mesmo que não esteja suficiente doce, no desejo de comê-las antes dos demais. Nos caminhos menos viajados, escondem-se as frutas mais doces. Esse maná é o prêmio para quem se entrega à difícil tarefa de se perder pelo caminho, ou seja: ao trabalho de inventar novos roteiros.

Com isso, queremos acentuar esse duplo do poeta, que ainda pode se duplicar e se reduplicar (em bugre, pantaneiro, criança, andarilho, passarinho...). Manoel de Barros sabe que o ser é mestiço, duplicado:

Eu sou dois seres.
O primeiro é fruto do amor de João e Alice.
O segundo é letral:
É fruto de uma natureza que pensa por imagens,
Como diria Paul Valéry.
O primeiro está aqui de unha, roupa, chapéu
e vaidades.
O segundo está aqui em letras, sílabas, vaidades
frases.
E aceitamos que você empregue o seu amor em
nós (“Os dois”, PR, p. 437).

Os dois seres, um “carnal” e outro “letral”, digamos dessa forma, não estão separados. A vaidade é comum aos dois; o amor é aceito pelos dois. A esse ser singular e plural, diferente em sua unidade, só podemos aplicar a fórmula de ser e não ser ao mesmo tempo. Ou, em outras palavras, para ficar em companhia de Bachelard (2009, p. 13), o devaneio poético

³⁵ Referimo-nos a “The road not taken”. Eis os versos finais do poema:

Two roads diverged in a wood, and I—
I took the one less traveled by,
And that has made all the difference (FROST,
1942, p. 131).

dá ao eu um não-eu que é o bem do eu: o não-eu meu. É esse não-eu meu que encanta o eu do sonhador e que os poetas sabem fazer-nos partilhar. Para o meu eu sonhador, é esse *não-eu meu* que me permite viver minha confiança de estar no mundo.

É dessa maneira que podemos imaginar um Manoel “carnal” escrevendo esses versos em seus bloquinhos “de unha, roupa, chapéu”, e diferenciá-lo desse Manoel, “em letras, sílabas, frases”, que lemos como poeta, portanto um ser “letral”. Para nós, até é fácil imaginar o primeiro “lá” e o segundo “aqui”. Mas para o poeta, na escrita, os dois seres estão “aqui”, já que escreve com seu duplo. Nos limites do corpo e da letra, ainda é a mão que escreve.

4.2 O ESPAÇO REVISITADO OU “MEU QUINTAL É MAIOR DO QUE O MUNDO”

Falávamos do pantaneiro e do bugre como “sujeitos” do Pantanal recorrentes na poesia de Manoel de Barros. Com eles, levantávamos o problema de uma total separação da vida do autor de sua obra. Diríamos que o real e o ficcional se entrelaçam de alguma forma. Neste item, trataremos do entrelaçado espacial entre o Pantanal e o quintal. O Pantanal como um espaço localizável geograficamente e o quintal como um espaço localizável intimamente. Ou seja, voltamos a confluir as águas reais do Pantanal com a enseada, ou melhor, com “a cobra de vidro” – pois enseada empobrece a imagem – que passava atrás do quintal (“Uma didática da invenção”, LI, p. 303).

O nosso interesse aqui é sobre como o espaço revisitado pela lembrança ganha espaço. Começamos por dar atenção ao enraizamento do poeta no solo do quintal, visto da melhor maneira sob a figura do bugre. Ainda, do lugarzinho sem importância, que tentaremos explicar por uma breve etimologia da palavra quintal, poderemos notar o próprio gosto do poeta pelas coisas menores, abandonadas e esquecidas.

Essa aproximação da grande planície do Pantanal com o diminuto espaço do quintal dará na poesia de Manoel de Barros uma “inversão de grandezas” já enunciada em “meu quintal é maior do que o mundo”. Revisitar o espaço habitado... Quão grandes são os pequenos espaços de nossa infância! Eles ainda são capazes de acolher um corpo adulto. Há uma via do menor ao maior na poesia de Manoel de Barros que

tentaremos explorar a partir de um verso exemplar: “Para encontrar o azul eu uso pássaros”.

Se Manoel de Barros pôde dizer que “bugre não sabe a floresta; ele sabe a folha”, então arriscamos dizer que o “poeta não sabe o Pantanal; ele sabe o quintal”. É esse espaço diminuto que encontramos como o lugar de muitos poemas de Manoel de Barros. Voltar à infância pela memória é imaginar o quintal onde aconteciam as brincadeiras. Mesmo contrapondo a cidade ao campo, onde na primeira poderíamos replicar que não há quintais para suas crianças, há na imagem do quintal algo a mais que apenas seu espaço físico. O quintal é o pequeno espaço da nossa infância, sendo ele de terra, de grana ou de pedra. Por ser o espaço da infância, somos levados a afirmar: lembrar-se quando criança é voltar a habitar nosso quintal. Nesse sentido, Manoel de Barros (2010a, p. 73) diz: “Urbanos ou não, estamos ligados fisiologicamente à mãe-terra. Ao nosso quintal. Ao quintal da nossa infância – com direito a árvores, rios e passarinhos”.

O quintal, a infância, o bugre são maneiras de entender a obra de Manoel de Barros com relação ao seu gosto pelo “primitivo”.³⁶ A criança e o bugre, ambos são infantes: são incapazes de falar. Ou ainda, falam uma língua primitiva, bárbara, idiota.³⁷ O quintal seria o primeiro lugar de contato com o mundo para a criança – e, por extensão, para o adulto.

O olhar para as coisas do chão, segundo o próprio Manoel de Barros tenta explicar (ou desexplicar, como ele prefere), pode ter vindo da infância ou de bugre. O que quer dizer: de uma história que pode ser, até certo ponto, recordada (infância), ou de uma pré-história, não recuperável pela memória, mas tocável pela imaginação (descendência mítica do bugre):

³⁶ Um dia me chamaram de *primitivo*:

Eu tive um êxtase.
Igual a quando chamaram Fellini de *palhaço*:
E Fellini teve um êxtase. (“Biografia do orvalho”,
RAC, p. 371-372)

³⁷ Clément Rosset chama a atenção para o significado da palavra: “(...) antes de significar imbecil, idiota significa simples, particular, único de sua espécie” (1998, p. 47).

Esse olhar para baixo que tenho não sei de onde vem. Não sei explicar. Ainda porque o meu forte é desexplicar. Tem vez imagino que esse olhar para baixo vem da infância. Fui criado no chão. Chão mesmo, terreiro. No meio das lagartixas e das formigas. Brincava com osso de arara, canzil de carretas, penas de pássaros. De outra forma penso que esse olhar para baixo é atávico. Vem de bugre. Posso um pouco imaginar que essa fascinação que tenho pelo primitivo é força que vê para baixo. [...] Não sei se isso explica ou desexplica o gosto por insignificâncias. Acho que o prazer de manobrar com palavras pobres explica melhor (BARROS, 2010a, p. 161).

O espaço por onde caminhamos, o lugar que pisamos, é importante para a poesia em Manoel de Barros. Para o poeta, é tão forte essa ligação entre chão e ser, que pensar em outro chão a não ser o da Terra é impossível:

Não me atraí o chão da lua. Não sou capaz de pensar nele. O que haveria lá? Teria mamoeiro no quintal? Eu gosto de alguma coisa que na infância eu tenha mijado nela. Uma parede de barrotes. Um morrinho de formigas. “Chão da lua”! Fica tão longe e tão cerebrino pensar nisso. Bugre não despreza da terra pra isso. Nem sequer fareja esse lugar tão distante. Nossos pés se molhariam no orvalho da lua? Vai ter orvalho lá? Vai se chamar rocio ou orvalho? E como será o falar? Vai ter água na boca? Córregos por perto? Árvores carregadas de passarinhos? Assunto que não me preocupa há de ser esse de chão da lua. Eu perco os meus contornos. Deixo de saber (ibid., p. 52-53).

Novamente encontramos o quintal como lugar da infância e a recorrência à figura do bugre como aquele que não se despreza do lugar onde vive. Interessante notar que, nas palavras do poeta, o chão da Lua não é visto como o lugar do sonhador, do louco, daquele que vive no mundo da lua. “Chão da lua”! Fica tão longe e tão cerebrino pensar nisso.” Decerto, há uma crítica à ciência nessas palavras. Enquanto o

homem tenta conquistar o espaço sideral, esquece-se do espaço terreno. De mesmo efeito, enquanto a sociedade sonha em “globalizar-se” – principalmente os países pobres, desejosos dos lugares ricos –, esquece-se dos pequenos lugares. Em outras palavras, pensar no global é esquecer-se do quintal.

A palavra quintal já sugere um lugar diminuto. Do latim vulgar *quintanale*, pequena quinta; pequeno terreno, geralmente com jardim ou horta atrás da casa. Num típico acampamento romano, a rua que passava entre a quinta e a sexta tropa de soldados chamava-se *Quintana*. Essa rua passava atrás da tenda do general (*praetorium*) e compreendia o mercado romano. O fato de o quintal, ainda nos dias de hoje, geralmente se encontrar nos fundos da casa (tenda) e de servir de horta (mercado) não é gratuito.³⁸ A palavra quintal ainda guarda uma sufixação típica de lugar: o sufixo -al (do latim -ale) sugere, dentre outras, a ideia de território, domínio, habitação (como em arraial, curral, Pantanal).

Da poesia de Manoel de Barros, o quintal tem muito a dizer. Seu interesse pelas coisas ínfimas começa pelo espaço vivenciado quando criança.³⁹ É desse lugar escondido e de pouca importância que o poeta colhe sua matéria de poesia.

Terreno de 10 x 20, sujo de mato – os que
nele gorjeiam: detritos semoventes, latas

³⁸ Algumas línguas conservam a ideia de espaço situado nos fundos da casa em sinônimos para quintal, notadamente com o advérbio “atrás”. Assim, em francês tem-se *arrière-cour* (“pátio de trás”); em inglês *backyard* (“pátio de trás”); em espanhol *patio trasero* (“pátio de trás”). No Brasil, lembramos que pátio é sinônimo de quintal.

³⁹ Sobre a relação entre a criança e as coisas ínfimas, Gabnebin (2005, p. 180) escreve: “[A] fraqueza [inabilidade, desorientação, insegurança] infantil também aponta para verdades que os adultos não querem mais ouvir: verdade política da presença constante dos pequenos e dos humilhados que a criança percebe, simplesmente, porque ela mesma, sendo pequena, tem outro campo de percepção; ela vê aquilo que o adulto não vê mais, os pobres que moram nos porões cujas janelas beiram a calçada, ou as figuras menores na base das estatuas erigidas para os vencedores. A incapacidade infantil de entender direito certas palavras, ou de manusear direito certos objetos também recorda que, fundamentalmente, nem os objetos nem as palavras estão aí somente à disposição para nos obedecer, mas que nos escapam, nos questionam, podem ser outra coisa que nossos instrumentos dóceis”.

servem para poesia (“Matéria de poesia”, MP, p. 145)

O quintal, espaço precioso para o poeta, sempre retorna a seus poemas, visto que é um espaço habitado, vivenciado, experimentado, no sentido mais concreto que essas palavras podem ter. Assim, o quintal retorna porque os espaços habitados “jamais desaparecem totalmente, nós os deixamos sem deixá-los, pois eles habitam, por sua vez, invisíveis e presentes, nas nossas memórias e nos nossos sonhos” (CERTEAU; GIARD; MAYOL, 2000, p. 207). E voltar a “habitar oniricamente a casa natal é mais que habitá-la pela lembrança; é viver na casa desaparecida tal como ali sonhamos um dia” (BACHELARD, 2008, p. 35).

Nascido em Cuiabá, no estado do Mato Grosso, Manoel de Barros passou boa parte de sua infância no estado do Mato Grosso do Sul, em Corumbá, cidade conhecida como a “Capital do Pantanal”.

Aqui é o Portão de Entrada para o Pantanal.
Estamos por cima de uma pedra branca enorme
que o rio Paraguai, lá embaixo, borda e lambe
(“Narrador apresenta sua terra natal”, LPC, p. 197).

Corumbá, que também leva o apelido de “Cidade Branca”, justamente por se localizar no alto de uma colina calcária, tem o

privilegio de descortinar uma bela paisagem formada pelo azul da morraria que a circunda e por um trecho exótico do Pantanal sul-mato-grossense. Logo abaixo da colina corre o histórico Rio Paraguai. Corre em sentido Norte-Sul, e, ao se aproximar do maciço calcário sobre o qual se encontra a cidade, o rio muda de direção sem se esquecer, no entanto, de escrever um grande S diante da colina (PROENÇA, s/d, p. 9).

Com aproximadamente 140 mil quilômetros de extensão e ocupando parte da área dos estados de Mato Grosso e Mato Grosso do Sul, o Pantanal “é uma considerável superfície banhada pelo complexo hidrográfico formado por centenas de rios que nascem nos planaltos

adjacentes, deságuam no rio Paraguai e lhe dão uma fisionomia especial” (NOGUEIRA, 1990, p. 12), onde

Desde o começo do mundo água e chão se amam
e se entram amorosamente
e se fecundam. (“Menino do mato”, MM, p. 455)

No Pantanal, “é a alternância do ciclo das águas e do estio que preside as condições de vida locais”. São “as enchentes cíclicas [que] garantem o equilíbrio do sistema ecológico” da “maior planície inundável do continente e a mais extensa superfície úmida do planeta” (NOGUEIRA, 1990, p. 14). No entanto, haja vista sua ampla área, o

Pantanal é, na verdade, um conjunto formado por diversos ecossistemas. Por isso, talvez se possa dizer que o Pantanal são vários pantanais, resultantes da intrincada rede hidrográfica que condiciona a vegetação, a fauna, o solo e a vida do homem (ibid., p. 20).

É dessa região característica que Manoel de Barros herdou um gosto pelas águas e pelas coisas do chão. Para ele, a infância vivida no Pantanal deixou um lastro que só pode ser matéria de poesia se misturado com certo gosto de mexer com as palavras que adquiriu no colégio. Embora o Pantanal seja um espaço recorrente em sua poesia, Manoel de Barros rejeita o epíteto de poeta regionalista:

Não há em mim nem um propósito de ser regionalista. Nunca houve em mim o propósito de mostrar as particularidades de minha região, de seu povo, de seus falares, de seus costumes. Sou pantaneiro porque nasci, aprendi a falar e tenho meu umbigo enterrado no Pantanal. Mas o meu negócio é com a palavra. Meu gosto é desfazer os costumes das palavras. E não de mostrar os costumes do lugar (BARROS, 2010a, p. 167).

Ou mesmo de poeta ecológico:

Poeta é um sujeito que mexe com palavras. Tenho minha linguagem própria, que descobri que não tem nada de ecológico. Fui criado no Pantanal,

onde vivi até os oito anos. Se as palavras que me chegam mais comumente são do brejo, é devido ao meu lastro existencial, que reflete um pouco a terra. Nossa vivência, principalmente a nossa infância, é o que a gente carrega para o resto da vida (ibid., p. 138).

Do que o poeta parece fugir não é da natureza do Pantanal, de suas águas e seus bichos – coisas com as quais sua linguagem está em comunhão –, mas duma visão do Pantanal pitoresca, descritiva, catalográfica: “Para mim, quem descreve não é dono do assunto: quem inventa, é” (ibid., p. 131). Por isso, o Pantanal de Barros não é apenas visto, mas revisto e “transvisto”, conforme seus versos:

O olho vê, a lembrança revê, e a imaginação
[transvê.
É preciso transver o mundo (“As lições de R.Q.”,
LSN, p. 350).

É preciso “transver” o Pantanal para dar poesia – diria o poeta. Tarefa nada fácil a quem luta para não ser engolido por essa exuberante natureza (BARROS, 2010a, p. 76). Em resumo, não podemos esperar encontrar, nos poemas de Manoel de Barros, um Pantanal à moda de um catálogo para turista, com uma descrição pura e simplesmente geográfica, biológica ou histórica. É um Pantanal (trans)vivido pela imaginação, longe da natureza e próximo dos livros, como lembra Manoel de Barros (ibid., p. 120): “Nunca escrevi uma só linha no mato. Quero estar junto dos meus dicionários, para escrever”. É um Pantanal poético, nascido em um “escritório de ser inútil”.

Ainda que aceitemos os argumentos de Manoel de Barros a respeito de sua relação com o Pantanal, quer dizer, de uma relação poética, e não pitoresca, é inegável que o espaço pantaneiro se faz presente em sua poesia. Mas de que forma se apresenta? Certamente, esse espaço não é visto à luz de um cartesianismo, que apresenta o mundo como um objeto que está diante de nós, como lembra Merleau-Ponty (2000, p. 137). Isso porque o homem não *está* simplesmente no mundo, mas *é* no mundo. Por isso não podemos senão habitar o espaço. E habitar significa viver, sentir, perceber o lugar que nos sustenta. O corpo, “como tocante-tocado, vidente-visto, lugar de uma espécie de reflexão e, através disso, capaz de relacionar-se a outra coisa que não

sua própria massa” (ibid., p. 337), aparece como meio pelo qual sentimos o mundo:

Cresci brincando no chão, entre formigas. De uma infância livre e sem comparamentos. Eu tinha mais comunhão com as coisas do que comparação (“Manoel por Manoel”, 2008, MI, p. 11).

O interesse do poeta em comungar com as coisas do chão em vez de compará-las mostra como sua poesia vai em direção oposta a um pensamento do mundo como simples objeto passível de medidas, comparações qualitativas e quantitativas. Dessa forma, notamos que, na poesia de Manoel de Barros, é possível sentir o “chão poético do lugar”. E o sentir, segundo Merleau-Ponty (1999, p. 84), é a “comunicação vital com o mundo que o torna presente para nós como lugar familiar de nossa vida”.

Pela poesia, temos uma maneira de conhecer espaços diferente da Geografia, da Biologia ou da História. Não se trata de um conhecimento menor, falso ou descabido. Posto que, ao se tratar de poesia, estamos falando de criação artística, a imaginação não pode se contentar em descrever o lugar objetivamente. Sendo que “a imagem da imaginação não está sujeita a uma verificação pela realidade” (BACHELARD, 2008, p. 98), a poesia não deve estar sujeita a uma verificação pela verdade. Para a imaginação, sempre há um a mais. Por isso, “dar seu espaço poético a um objeto é dar-lhe mais espaço do que aquele que ele tem objetivamente” (ibid., p. 206). Para dizer com Octavio Paz (1982, p. 131), “o poeta faz algo mais que dizer a verdade; cria realidades que possuem uma verdade: a de sua própria existência”.

Em 1999, com incentivos do governo federal e do estado do Mato Grosso do Sul, publica-se “Para encontrar o azul eu uso pássaros”. O livro, que tem por tema o Pantanal, harmoniza versos de Manoel de Barros e fotos de Asa Roy e Osmar Onofre. Já no primeiro poema do livro,⁴⁰ “Pre-texto”, o poeta adverte:

Que minhas palavras não caiam de
louvamentos à exuberância do Pantanal.

⁴⁰ No belo livro, apenas alguns versos até então eram inéditos. Outros vêm de livros publicados anteriormente. Todos de alguma forma tratam do Pantanal: sua fauna, sua flora, sua gente.

Que eu não descambe para o adjetival.
 Que o meu texto seja amparado de
 substantivos. Substantivos verbais.
 Quisera apenas dar sentido literário
 aos pássaros, ao sol, às águas e aos
 seres.
 Quisera humanizar de mim as paisagens.
 Mas por quê aceitei o desafio de glosar
 esta obra exuberante de Deus?
 Aceitei para botar em prova minha
 linguagem.
 Que eu possa cumprir esta tarefa sem
 que o meu texto seja engolido pelo cenário.

Notamos, novamente, a preocupação de Manoel de Barros em não fazer texto descritivo do Pantanal (“Que eu não descambe para o adjetival”). Isso porque “desde que amamos uma imagem, ela já não pode ser a cópia de um fato” (BACHELARD, 2008, p. 112). O poeta, justo pelo fato de amar as imagens do Pantanal, não pode reproduzi-las, como um fato apreendido pela objetiva. Ele deve, antes, “transvê-las”. Por isso seu intento de fundar um Pantanal, sustentado por “substantivos verbais”. Com a matéria substantiva e o movimento do verbo, o poeta cria e recria o espaço. Diferente de apenas adjetivá-lo. Assim, as coisas da natureza recebem a “transvisão” da imaginação. Contra o epíteto de regionalista, o poeta se defende: “Aceitei [‘o desafio de glosar esta exuberante obra de Deus’] para botar em prova minha linguagem”. Fica claro que, para Manoel de Barros, a poesia é antes de tudo “mexer com palavras”. Parece-nos que isso não significa que o Pantanal passa, assim, a não ter importância. Pelo contrário, a luta que o poeta trava contra a exuberância da natureza pantaneira mostra, ao revés, que o Pantanal é importante (“Que eu possa cumprir esta tarefa sem que meu texto seja engolido pelo cenário”). Só lutamos com aquilo que nos inquieta. Em Manoel de Barros, a luta contra o Pantanal encerra certo paradoxo: ao passo que se deseja lesar o lugar, tenta-se salvá-lo. Por isso destruir e construir se confundem: a destruição constrói, a construção destrói. É uma luta de amor pelas terras natais. A mesma luta que está na poesia, quando a língua materna deve sofrer de doenças. É preciso errar bem

(ou acertar mal) o idioma. É pela doença nas palavras que encontramos toda a vivacidade da língua.⁴¹

Em 1998, portanto um ano antes da publicação de “Para encontrar o azul eu uso pássaros”, Manoel de Barros publica seu 13º livro: “Retrato do artista quando coisa”. No poema “Biografia do orvalho” (p. 369), encontra-se uma epígrafe atribuída a Machado de Assis:

Para encontrar o azul eu uso pássaros.
As letras fizeram-se para frases.

A frase que dá nome ao livro sobre o Pantanal e que está em forma de epígrafe se repete no 19º verso do poema citado. Sua repetição deve ser notada.

Ao estilo de Borges, Manoel de Barros gosta de inventar histórias que parecem verdade. Fala de livros de existência duvidosa, de artistas que ninguém ouviu falar e, provavelmente, também invente epígrafes... Pode ser que Machado nunca tenha escrito exatamente estas palavras: “Para encontrar o azul eu uso pássaros”. E pode ser que a frase tenha sido “pescada” no seu conto “Ideias de canário” (2008, p. 567-570).

No conto machadiano, Macedo, “um homem dado a estudos de ornitologia”, ao se deparar em uma loja de belchior, repara uma velha gaiola com um canário dentro. Macedo fica irado com tamanha crueldade de quem deixou aquele pássaro à venda como uma bugiganga. Ao murmurar suas palavras de indignado, o canário o interrompe. Após alguma prosa trocada com o pássaro, a personagem pergunta-lhe se não sentia saudades “do espaço azul e infinito”. O canário não entende a pergunta e diz:

(...) o mundo é uma loja de belchior, com uma pequena gaiola de taquara, quadrilonga, pendente de um prego; o canário é senhor da gaiola que

⁴¹ Em entrevista, Gilles Deleuze (2011) fala de certa positividade da doença em relação à vida: “Para mim, a doença não é uma inimiga, pois não é uma coisa que dá a sensação da morte, e sim, que aguça a sensação da vida. Não é no sentido de: ‘Ah, como gostaria de viver e quando estiver curado, vou começar a viver!’ Não é nada disso. [...] ela aguça uma visão da vida, uma sensação da vida. Quando falo em visão da vida, em vida ou em ver a vida, é ser tomado por ela. A doença aguça e dá uma visão da vida. A vida em toda a sua potência, em toda a sua beleza!”

habita e da loja que o cerca. Fora daí, tudo é ilusão e mentira.

Macedo compra o canário, dá-lhe uma “gaiola vasta, circular, de madeira e arame, pintada de branco” e ordena que a coloquem na varanda da sua casa, “donde o passarinho podia ver o jardim, o repuxo e um pouco do céu azul”. Depois de três semanas, o homem pede ao pássaro que ele repita sua definição do mundo.

— O mundo, respondeu ele, é um jardim assaz largo com repuxo no meio, flores e arbustos, alguma grama, ar claro e um pouco de azul por cima; o canário, dono do mundo, habita uma gaiola vasta, branca e circular, donde mira o resto. Tudo o mais é ilusão e mentira.

Na distração de um dos empregados, o canário escapa da gaiola. Apesar de muito procurado nas redondezas, ele não é encontrado. Depois de um tempo, Macedo, quando da visita a um amigo, “que ocupa uma das mais belas e grandes chácaras dos arrabaldes”, ouve o seguinte trilar: “— Viva, Sr. Macedo, por onde tem andado que desapareceu?” Deixamos o desfecho da história nas palavras de Machado:

Falei ao canário com ternura, pedi-lhe que viesse continuar a conversação, naquele nosso mundo composto de um jardim e repuxo, varanda e gaiola branca e circular.

— Que jardim? que repuxo?

— O mundo, meu querido.

— Que mundo? Tu não perdes os maus costumes de professor. O mundo, concluiu solenemente, é um espaço infinito e azul, com o sol por cima.

Indignado, retorqui-lhe que, se eu lhe desse crédito, o mundo era tudo; até já fora uma loja de belchior.

— De belchior? trilou ele às bandeiras despregadas. Mas há mesmo lojas de belchior?

Para o canário, é impossível conceber a existência de outro lugar salvo no qual se vive. Para ele, o mundo é onde se está. Sem memória — pois então, sem saudade do espaço azul e infinito, e sem esperança de revê-lo —, o canário é a figura do animal no mundo, que só pode ver o

aberto.⁴² O animal está no mundo de forma tal que seu deslocamento pelo espaço altera sua percepção do que seja o mundo. O mundo, para o animal, é o que lhe envolve no presente. O conto deixa clara a diferença entre o homem e o animal. Enquanto o primeiro tenta conhecer o canário pela ciência, até mesmo estudando o “mundo de origem” dos canários; o segundo só pode se conhecer onde está. Falar, então, das ilhas Canárias ao pássaro é falar de “ilusões e mentiras”. O lugar não existe se não é vivido.

Macedo, que falava de um “espaço azul e infinito” com propriedade, ele mesmo esquece o céu ao estudar o canário na gaiola. Ao ponto de, após dias sem sair de casa, acreditar que o mundo era tão-só “composto de um jardim e repuxo, varanda e gaiola branca e circular”. A personagem precisou esquecer a definição de céu (“espaço azul e infinito”) para perceber o céu. O que seja: a definição do céu é um canário na gaiola; a percepção dele é um canário no azul.

Estando cativo, a gaiolinha é, para o canário, o mundo. Do mesmo modo que o quintal é o mundo para a criança. Seja a finita gaiola, seja o infinito céu, para o pássaro, assim como para a criança, o espaço é medido por afinidade (ou “catividade”). Macedo, então, teve de

⁴² Referimo-nos à Oitava Elegia de Rainer Maria Rilke, especialmente aos versos iniciais:

COM TODOS OS SEUS OLHOS, a criatura vê o
[Aberto.
Nosso olhar, porém, foi revertido e como
[armadilha
se oculta em torno do livre caminho.
O que está além, pressentimos apenas
na expressão do animal; pois desde a infância
desviamos o olhar para trás e o espaço livre
[perdemos,
ah esse espaço profundo que há na face animal.
(2001, p. 73)

Sublinhamos o “olhar para trás” do homem, que expressa a volta ao passado pela memória, que o animal não tem, já que seu olhar é para o livre espaço à frente. Podemos, ainda, percorrer a observação de Nietzsche sobre o animal não-histórico: “o animal, inteiramente desprovido de conceitos históricos, limitado por um horizonte composto de alguma forma de pontos, vive, no entanto, numa felicidade relativa e pelo menos sem aborrecimento, ignorando a necessidade de simular” (s/d, p. 23).

esquecer o espaço infantil, teve de se tornar grande, passar a medir o mundo por definições e engaiolar-se com um canário para reencontrar o quintal de azul infinito. Macedo reencontrou o azul usando canário. O poeta passaria por movimento parecido, de esquecimento-recordação, para descobrir a imensidão do quintal:

Acho que o quintal onde a gente brincou é maior do que a cidade. A gente só descobre isso depois de grande. A gente descobre que o tamanho das coisas há que ser medido pela intimidade que temos com as coisas. Há de ser como acontece com o amor. Assim, as pedrinhas do nosso quintal são sempre maiores do que as outras pedras do mundo. Justo pelo motivo da intimidade (“Achadouros”, MI, p. 59).

“O tamanho das coisas há que ser medido pela intimidade que temos com as coisas.” Por isso, a criança, cativa no seu quintal, há de senti-lo maior que os outros quintais, os quais não lhe cativam. Preferimos dizer que a criança *sente* uma grandeza no seu quintal. Pois é quando adulta, fugidia do quintal, que ela poderá definitivamente *medir* a grandeza do espaço infantil recordado.

Esse espaço íntimo, o quintal, devolve-nos o acalento dos pequenos espaços. Vendo-se diante da imensidão do mundo adulto, o poeta se recolhe no quintal para fazer dele sua “naturezinha particular”:

É por demais de grande a natureza de Deus.
Eu queria fazer para mim uma naturezinha particular.
Tão pequena que coubesse na ponta do meu lápis.
Fosse ela, quem me dera, só do tamanho do meu quintal.
No quintal ia nascer um pé de tamarino apenas para o uso dos passarinhos.
E que as manhãs elaborassem outras aves para compor o azul do céu (“O lápis”, PR, p. 439).

Antes de o homem conhecer e viver os grandes espaços (cidades, países, continentes), ele vive e conhece os pequenos (o bairro, a rua, a casa, o quintal). A poesia de Manoel de Barros está neste sentido: o

pequeno é percebido, em toda sua imensidade, antes do grande. E o poeta, assim, pode dizer que

O córrego ficava à beira
de um menino... (“O menino e o córrego”, CUP,
p. 104)

O córrego, mais extenso que o menino, é posto em segundo plano. Ao invés de o córrego servir de referência para notar o menino, o menino serve de referência para encontrar o córrego. O pequeno menino tem à sua beira o riacho, por isso ele se torna maior e mais importante, como

Uma rã se achava importante
Porque o rio passava nas suas margens.
O rio não teria grande importância para a rã
Porque era o rio que estava ao pé dela (“Sobre
importâncias”, TGG, p. 407).

As limitadas curvas de uma rã servem de margem ao longo rio. Isso indica que para se perceber o imenso, é antes do minúsculo que se parte. Sobre os espaços limitados, o poeta ensina: “Os limites me transpõem” (“Fragmentos de canções e poemas”, P. p. 56).

Em Roma, o que mais me chamou atenção foi um
prédio que ficava em frente das pombas (“Sobre
importâncias”, TGG, p. 407).

Novamente, o ponto de referência se desloca para pontos inconstantes. É o ostentoso prédio que fica em frente das insignificantes pombas. E se guiar por pombas numa Roma não é se desviar do caminho à moda de bugre? Notar a grandeza a partir da pequenez é inverter o peso das coisas:

Logo o menino contou que viu o dia parado em
cima de uma lata (“O vidente”, TGG, p. 404)

Eu vi a manhã pousada em cima de uma pedra!
Isso não muda a feição da natureza? (“Caderno de
aprendiz”, MM, p. 459)

O mesmo que “ver a tarde secando em cima de uma garça” (“A volta (voz interior)”, LPC, p. 224): o peso do tempo se apoiando num fino e finito ser. O mesmo que manter toda a extensão do espaço nas linhas de um pássaro:

A linha do horizonte quase rubra
estava esticada desde uma parte leste do morro
até uma garça guiratinga na beira do rio
 (“Caderno de apontamentos”, CCA, p. 282).

Por outra inversão de mirada, lemos “o azul passando nas garças o seu céu”. (“A menina avoadá”, CUP, p. 102). Se julgarmos um céu fixo, diríamos “o branco passando no céu sua garça”. Do mesmo modo, a cor é o ponto de partida. Isso significa muito. A cor, essa percepção tão subjetiva, está posta como maneira de conhecer o mundo. Ou seja, falamos de ver o mundo em cores. E ver o mundo em cores é ver a garça e o céu sem “comparamentos”, em comunhão. Não se destacam facilmente figura e fundo na natureza, pois “o ‘algo’ perceptivo está sempre no meio de outra coisa, ele sempre faz parte de um ‘campo’” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 24). O branco da garça e o azul do céu mancham-se, como manchamos e somos manchados pela terra do nosso quintal.

“É por demais de grande a natureza de Deus.” O céu é por demais de grande. Olhar para sua imensidão azul e infinita é demais para quem está acostumado com as pequenas coisas do chão. É preciso habitá-lo, para que nos sintamos em casa, pois “todo espaço realmente habitado traz a essência da noção de casa” (BACHELARD, 2008, p. 25). O poeta, então, habita o grande céu pondo passarinhos nele. Assim como põe liberdade na terra pondo andarilhos; e liberdade na palavra pondo crianças.⁴³

⁴³ Em “Memórias inventadas” (“Fontes”, MIT, p. 125), o poeta escreve: “Três personagens me ajudaram a compor estas memórias. Quero dar ciência delas. Uma, a criança; dois, os passarinhos; três, os andarilhos. A criança me deu a semente da palavra. [...] Eles [os andarilhos] não afundavam estradas, mas inventavam caminhos. [...] Aprendi com os passarinhos a liberdade”. Os andarilhos parecem ser figuras muito marcantes no Pantanal, como sugere Abílio de Barros (1998, p. 156) ao descrever o abalo que simples pegadas humanas podem causar na gente pantaneira: “Andar a pé no Pantanal tem conotações insólitas. Um rastro humano encontrado no campo sinaliza nervosa expectativa e mistério. Ele é logo examinado em sua orientação ou destino,

“É por demais de grande a natureza de Deus.” Por esse motivo, o olhar para o ínfimo, para os pequenos espaços. Na poesia de Manoel de Barros, dos pequenos espaços é que se conhecem os espaços imensuráveis. O quintal seria, então, a “entrada no mundo”, à maneira como Bachelard (2008, p. 163-164) lê a lupa do botânico – esse pobre objeto, “porteiro do vasto mundo”, que devolve “ao botânico o olhar engrandecedor da criança”. Com isso, podemos dizer, com o filósofo, que a lupa do botânico e o quintal do poeta são “a infância redescoberta”. “O minúsculo, porta estreita por excelência, abre um mundo.” Pois “a miniatura é uma das moradas da grandeza” (ibid.).

Como encontrar o “espaço azul e infinito”? À pergunta o poeta responderia: “Para encontrar o azul eu uso pássaros”. “O poeta está sempre pronto a ler o grande no pequeno” (ibid., p. 178). Se voltássemos os olhos para o chão, como Manoel de Barros gosta de fazer, escutaríamos variantes do mesmo olhar para o menor: “Para encontrar a terra eu uso lagartos”, “Para encontrar pedras eu uso lesmas”. E como encontrar o vasto mundo? Podemos escutar o poeta, na sua naturezinha particular, tão pequena que caberia na ponta do seu lápis, dizendo: “Para encontrar o mundo eu uso meu quintal”.

4.3 O TEMPO RELEMBRADO OU “AGORA TENHO SAUDADE DO QUE NÃO FUI”

Eu tenho um ermo enorme dentro do olho. Por motivo do ermo não fui um menino peralta. Agora tenho saudade do que não fui. Acho que o que faço agora é o que não pude fazer na infância. Faço outro tipo de peraltagem. Quando era criança eu deveria pular muro do vizinho para catar goiabada. Mas não havia vizinho. Em vez de peraltagem eu fazia solidão. Brincava de fingir que pedra era lagarto. Que lata era navio. Que

tentando-se uma explicação. Quem pode ser? O alarme, rastros de homem a pé, corre de boca em boca, de fazenda em fazenda e, não raro, se transforma em fantásticos boatos e até visões sobrenaturais. Mesmo sem aviso ou boatos, nas sedes das fazendas, quando aparece na porteira, ao longe, um homem a pé, as mulheres correm para fechar as crianças em casa e os homens se entreolham, visualizando perigo iminente. A razão é simples; só um pária total, fugitivo, andarilho ou louco, não tem, no Pantanal, um cavalo para seu transporte”.

sabugo era um serzinho mal resolvido e igual a um filhote de gafanhoto.

Cresci brincando no chão, entre formigas. De uma infância livre e sem comparamentos. Eu tinha mais comunhão com as coisas do que comparação.

Porque a gente fala a partir de ser criança, a gente faz comunhão: de um orvalho e sua aranha, de uma tarde e suas garças, de um pássaro e sua árvore. Então eu trago das minhas raízes crianças a visão comungante e oblíqua das coisas. Eu sei dizer sem pudor que o escuro me ilumina. É um paradoxo que ajuda a poesia e que eu falo sem pudor. Eu tenho que essa visão oblíqua vem de eu ter sido criança em algum lugar perdido onde havia transfusão da natureza e comunhão com ela. Era o menino e os bichinhos. Era o menino e o sol. O menino e o rio. Era o menino e as árvores (“Manoel por Manoel”, MI, p. 11).

“Agora tenho saudade do que não fui.” Essa frase está brincando com a lógica. Sendo a saudade um sentimento nostálgico proporcionado por alguma lembrança, ou seja, por algo que aconteceu no passado e que gostaríamos de vivê-lo novamente, como ter saudade do que não aconteceu? Em outras palavras, como ter saudade do que não se pôde ser? Do que exatamente o poeta sente saudade? Voltemos à frase anterior, recapitulando o pensamento: “Por motivo do ermo não fui um menino peralta. Agora tenho saudade do que não fui”. Se a lemos rapidamente, entendemos sem muito problema seu significado: o de que o poeta sente saudade de não ter sido um menino peralta. No entanto, olhando de novo para as duas frases, hesitamos em até pensar que o poeta sente saudade justamente do que ele foi, um menino quieto; já que dizer que sente saudade de não ter sido um menino peralta é o mesmo que dizer que sente saudade de ter sido não-peralta, pois “não-ter-sido-peralta” é o mesmo que “ter-sido-não-peralta”. Que brincadeira com a lógica! As frases negativas podem causar essas ambiguidades. Às vezes, polidamente, não dizemos “Não faria isso por mim?”. Há quem faça gracejo ao responder: “Sim”. E não vemos a pessoa fazer o que pedimos. Indagamos-lhe. Ao que ela responderia: “Sim. Eu não faria isso por ti”. Ao passo que havíamos entendido ela dizer “Sim. Eu faria

isso por ti”. O que está em jogo é que o “sim” pode confirmar a negação ou negar a negação. Nessa escolha, entra em conflito uma resposta típica da língua (idiomática) e uma resposta não comum, porém com uma lógica que nos desconcerta. Esse jogo entre o “sim” e o “não” certamente é explorado pelo poeta. Mas não levemos essa digressão adiante. Disso, apenas queremos ressaltar como o poeta busca construções ambíguas, ilógicas. Como entender essa poesia? – perguntamos ao poeta. Ele responde:

– Para entender nós temos dois caminhos: o da sensibilidade que é o entendimento do corpo; e o da inteligência que é o entendimento do espírito. Eu escrevo com o corpo
Poesia não é para compreender mas para incorporar (“Sabiá com trevas”, APA, p. 178)

Isso posto, escolhamos o melhor lado da ambiguidade da frase “Agora tenho saudade do que não fui”, isto é, que o poeta sente saudades daquilo que ele não foi. Esse lado da ambiguidade é positivo para pensarmos o tempo “quando”, o tempo das possibilidades. Em outras palavras, sendo que o poeta tem saudade do menino peralta que ele não foi, o poeta tem saudade de seu possível. A saudade do “não-ter-sido” extrapola a memória, pois não é pela memória que o poeta pode sentir saudade do que não aconteceu no seu passado. Só temos uma resposta a dar: é pela imaginação que o poeta lembra e tem saudade. O possível, não pertencendo ao tempo cronológico, quer dizer, nunca atualizado, dá-se à imaginação. Por isso o poeta dirá que sua visão oblíqua das coisas vem de ele “ter sido criança em algum lugar perdido onde havia transfusão da natureza e comunhão com ela”. Para voltar a esse lugar perdido, pré-histórico, imemorial só colocando o “quando” de suporte. Em uma só palavra, imaginando.

No segundo capítulo, propomos ler o tempo na poesia de Manoel de Barros como “quando”. O tempo “quando” permite ao poeta “ser quando criança”; e permite à criança “ser quando rio”, “ser quando pedra”. É o exemplo de Bernardo, que já estava “quando” uma árvore “quando” o poeta o viu pela primeira vez:

Bernardo já estava uma árvore quando
eu o conheci.
[..]
Quando estávamos todos acostumados com aquele

bernardo-árvore
 Ele bateu as asas e avoou.
 Virou passarinho (“Bernardo”, FA, p. 476).

Nessa parte do trabalho, falaremos do tempo lembrado. Se mais acima tentamos pôr numa conversa o poeta e seus outros, e tentamos convergir as águas pantaneiras com as águas do riacho do poeta, agora faremos algo parecido a respeito do tempo. Já mostramos que o espaço do Pantanal está presente na poesia de Manoel de Barros. E não há um tempo do Pantanal? É o que propomos aqui: pensar o tempo do Pantanal. Dito isso, intentamos verter, um no outro, o “tempo interior”⁴⁴ do poeta e o “tempo cósmico”⁴⁵ do Pantanal. Ensaaios que tratem do espaço pantaneiro, das imagens dessa exótica região, são frequentes. O que foi pouco estudado é o tempo do Pantanal. Nosso empenho será em se fazer notar o quanto o tempo da poesia de Manoel de Barros está embebida no tempo do Pantanal.

As coisas que acontecem aqui, acontecem
 paradas. Acontecem porque não foram movidas.
 Ou então, melhor dizendo: desacontecem.
 Dez anos de seca tivemos. Só trator navegando, de
 estadão, pelos campos.

⁴⁴ Inspiramo-nos no estudo que Paul Ricoeur (2008) faz do que ele chama de “a tradição do olhar interior”. Ele convoca três filósofos para perfazer o caminho de um pensamento do tempo sentido interiormente, são eles: Santo Agostinho, John Locke e Husserl. Ricoeur chama a atenção para o verbo “lembrar” em sua forma pronominal, ou seja, ao dizer “lembro-me”, lembro de algo ao mesmo tempo em que lembro de mim. Isso irá implicar em uma forma íntima de sentir o tempo; um tempo que só pode ser experimentado pela memória individual. Segundo Ricoeur (ibid., 107-108), o caráter privado da memória embasa-se em três pontos: 1) “a memória parece de fato ser radicalmente singular: minhas lembranças não são as suas”; 2) “o vínculo original da consciência com o passado parece residir na memória”; e 3) “é à memória que está vinculado o sentido da orientação na passagem do tempo”. Ao falarmos de um tempo interior na poesia de Manoel de Barros não queremos outra coisa senão sublinhar essa consciência íntima do tempo, que se apreende diferentemente do tempo físico. Façamos nossas as palavras de Santo Agostinho: “É em ti, ó meu espírito, que meço os tempos!” (XI, XXVII, p. 36).

⁴⁵ Com “tempo cósmico” queremos dizer apenas o tempo singular do espaço Pantanal, um tempo que vem das origens, como notamos em Manoel de Barros.

Encostou-se a carreta de bois debaixo de um pé de pau. Cordas, brochas, tiradeiras – com as chuvas, melaram. Dos canzis, por preguiça, alguns faziam cabos de reio. Outros usavam para desemendar cachorro. Os bois, desprezados, iam engordando nos pastos. Até que os donos, não resistindo tanta gordura, os mandavam pro açougue. Fazendeiro houve, aquele um, que, havendo de passear pela Europa, enviou bilhete ao gerente: “Venda carreta, bois do carro, cangas de boi”.

À sombra do pé de pau a carreta se entupia de cupim. A mesa, coberta de folha e limos, se desmanchava, apodrecente. Chegaram a tirar mel na cambota de uma. Cozinheiros de comitiva, acampados debaixo da carreta, chegavam de usar o cabeçalho para tirar gravetos. Enchia-se o rodado de pequenas larvas, que ali se reproduziam, quentes. Debaixo da carreta, no chão fresco, os buracos na areia, para onde os cachorros e os perus velhos corriam fugindo do sol. E a carreta ia se enterrando no chão, se desmanchando, desaparecendo.

Isso fez que o rapaz, vindo de fora pescar, relembresse a teoria do Pantanal estático. Falava que no Pantanal as coisas não acontecem através de movimentos, mas sim do não movimento.

A carreta pois para ele desaconteceu apenas. Como haver uma cobra troncha (“Carreta pantaneira”, LPC, p. 207-208).

No Pantanal, segundo o poeta, as coisas acontecem paradas. Para explicar esse tempo que passa nas coisas paradas, o poeta se vale de uma carreta de bois abandonada. Essa carreta está parada, mas algo acontece no seu estar parado. O tempo como que passa interiormente na carreta – é o tempo-cupim. Esse acontecer parado, o poeta prefere chamar de “desacontecimento”. Isso se explica pelo acontecer ao revés, não exatamente voltando ao tempo, mas indo ao tempo da matéria. “Desacontecer”, no exemplo da carreta, está próximo ao desfazer, ao desmanchar-se. “A carreta ia se enterrando ao chão”, fala o poeta. Para nós, é uma carreta que se enterra como raiz. Já falamos a respeito da predileção de Manoel de Barros pela palavra raiz. O “desacontecer” seria como ir em direção à fonte, a esse tempo primitivo, imemorial

muito presente na poesia de Manoel de Barros. Mas esse ir em direção não é um movimento. Ou pelo menos, não é um movimento externo, senão um movimento interno. Um movimento muito lento, é verdade, expresso pelos verbos esticados do gerúndio: enterrando, desmanchando, desaparecendo... No Pantanal, não bastam as coisas acontecerem paradas, como ainda “desacontecem” a passos de lesma.

A de muito que na Corruptela onde a gente
vivia
Não passava ninguém
Nem mascate muleiro
Nem anta batizada
Nem cachorro de bugre.
O dia demorava de uma lesma.
Até uma lacraia ondeante atravessava o dia
por primeiro do que o sol.
E essa lacraia ainda fazia uma estação de
recreio no circo das crianças
a fim de pular corda.
Lembrava a tartaruga de Creonte
que quando chegava na outra margem do rio
as águas já tinham até criado cabelo.
Por isso a gente pensava sempre que o dia
de hoje ainda era ontem.
A gente se acostumou de enxergar antigamentes
(“Canção do ver”, PR, p. 426).

Manoel de Barros leva ao extremo esse tempo-lesma do Pantanal ao dizer que o dia de hoje dava a impressão de ser o dia de ontem. Desse tempo lento do Pantanal, o poeta herdou um “olhar de antigamentes”. É assim que se funde, na imagem do caramujo, o tempo-lesma e o tempo-eternidade:

Caramujos sempre chegam depois.
Representa que estão chegando
da eternidade (“O livro de Bernardo”, TGG, p.
414).

A cada leitura dos poemas de Manoel de Barros, mais cremos que o caramujo (e suas variações: caracol, lema, concha) é uma imagem que concentra em si toda a potência de sua poética.

Caracol é uma casa que se anda
E a lesma é um ser que reside (“Biografia do
orvalho”, RAC, p. 371).

O molusco, em sua concha, está sempre em casa.⁴⁶ Em “A poética do espaço”, Bachelard (2008, p. 117-147) dedicou um capítulo à imagem da concha. E é nesse mesmo livro que o filósofo escreverá que “as palavras são conchas de clamores” (ibid., p. 184). Já não lemos algo parecido nesse trabalho? Sim, já o lemos no capítulo primeiro; justamente no poema em prosa que abre nosso trabalho:

Porque eu havia lido em algum lugar que as
palavras eram conchas de clamores antigos. Eu
queria ir atrás dos clamores antigos que estariam
guardados dentro das palavras. Eu já sabia
também que as palavras possuem no corpo muitas
oralidades remontadas e muitas significâncias
remontadas. Eu queria então escovar as palavras
para escutar o primeiro esgar de cada uma. Para
escutar os primeiros sons, mesmo que ainda
bígrafos (“Escova”, MI, 2008, p. 21).

A própria palavra se entrelaça na imagem da concha. E o que há dentro dessa palavra-concha?

Dentro dos caramujos –
há silêncios
remontados (“O livro de Bernardo”, TGG, p.
418).

⁴⁶ “Que pois o caracol, com sua casa às costas, divulgue meus hábitos de andarilho. De andarilho estático. Esse ente que viaja para dentro, e é capaz de viscosidades, pois. Até nas minhas frases a gosma se prega. Um dia, como poeta, precisei de compor uma parede para um caramujo. O caramujo me seguia em sonhos e cantos. Fiz uma parede ascética para ele; mas ele queria uma parede suja. Queria uma parede cariada. Descobri que é nas escórias que o caramujo alimenta as suas fantasias. Custei muito para descobrir isso. Precisei quase até de usar fita métrica. A chuva e o tempo logo fizeram aquela parede apodrecer. Então era o verbo desabrochar dos caramujos nela. Sementavam de muda!” (BARROS, 2010a, 81).

Para dizer a verdade, dentro da palavra-concha há a infância. A palavra é feita de sons e silêncios remontados; e cabe ao poeta-arqueólogo escová-la visando a escutar o primeiro esgar de cada uma. É uma volta ao primitivo, não pela memória, como já falamos exaustivamente, e sim pela imaginação. Por isso Bachelard (2008, p. 131), pensando nessa volta ao imemorial, que para ele se dá pelo devaneio, pôde exclamar que “a imaginação é anterior a memória”. Voltemos ao desacontecer da carreta de bois: “A carreta ia se enterrando ao chão”. Devemos completar com o poeta: “todo chão é concha” (2010a, p. 67). O desacontecer é um ir ao chão, enterrar-se como se enterram as raízes, escovar as palavras e escutá-las como se escuta uma concha, uma concha de silêncios remontados.

Manoel de Barros incorpora em seu trato com as palavras a simbologia da concha como origem, acentuando sua carga erótica:

De primeiro as coisas só davam aspecto
 Não davam ideias.
 A língua era incorporante.
 Mulheres não tinham caminho de criança sair
 Era só concha.
 Depois é que fizeram o vaso da mulher com uma
 abertura de cinco centímetros mais ou menos.
 (E conforme o uso aumentava.)
 Ao vaso da mulher passou-se mais tarde a chamar
 com lítera elegância de uma consolata.
 Esse nome não tinha nenhuma ciência brivante
 Só que se pôs a provocar incêndio a dois.
 Vindo ao vulgar mais tarde àquele vaso se deu o
 nome de cona
 Que, afinal das contas, não passava de concha
 mesmo (“Mundo pequeno”, LI, p. 318-319).

A concha, assim, desdobra-se em cona. A semelhança gráfica é já uma semelhança da imagem. Eis, de outra forma, a concha como símbolo da fonte, da origem. Essa palavra basta para que lembremos o quadro de Courbet, “A origem do mundo”. A concha é, em Manoel de Barros, uma origem erótica. E se as palavras são conchas, a relação do poeta com elas também será erótica. Por ocasião, a lesma também é cheia de erotismo. Aliás, é ela que desperta no poeta o desejo de “gosmar sobre palavras”:

Em passar sua vagínula sobre as pobres coisas do
 chão, a lesma deixa risquinhos líquidos...
 A lesma influi muito em meu desejo de gosmar
 sobre as palavras
 Neste coito com letras!
 Na áspera secura de uma pedra a lesma esfrega-se
 Na avidez de deserto que é a vida de uma pedra a
 lesma escorre...
 Ela fode a pedra.
 Ela precisa desse deserto para viver (“Seis ou
 treze coisas que eu aprendi sozinho”, GA, p. 260-
 261).

Em seu “glossário de transnomações”, Manoel de Barros
 escreve um verbete para a lesma:

Lesma, s.f.
 Semente molhada de caracol que se arrasta
 sobre as pedras deixando um caminho de gosma
 escrito com o corpo
 Indivíduo que experimenta a lascívia do ínfimo
 Aquele que viça de líquenes no jardim (“Glossário
 de transnomações em que não se explicam
 algumas delas (nenhumas) ou menos”, APA, p.
 181-182)

É também como uma semente que um dicionário de símbolos
 registrará o signo da lesma: “sometimes also interpreted as a small snake
 – [the slug] symbolizes the male seed, the Origin of life, the silent
 tendency of darkness to move towards light” (CIRLOT, 1971, p. 299).
 Ou seja, se a lesma é semente masculina e a concha é fonte feminina,
 sobretudo por sua “association with water, the source of fertility” (ibid.,
 p. 293), ambas são palavras de simbologia especial em uma poética que
 pretende ir às fontes da palavra, como é o caso da poesia de Manoel de
 Barros. As fontes da palavra para o poeta, é bom notar, passa longe de
 um senso casto de origem. Pelo contrário, a palavra deve nascer de
 relações incastas. É a imagem da lesma (*small snake*) internando-se na
 concha (cona). Bastam-se três fragmentos de Manoel de Barros para
 notar como um “termo incasto” corrompe um “termo casto”:

O sentido normal das palavras não faz bem ao
 [poema.

Há que se dar um gosto incasto aos termos (“Retrato quase apagado em que se pode ver perfeitamente nada”, GA, p. 265).

Sou mais a palavra com febre, decaída, fodida, na sarjeta (“Sabiá com trevas”, APA, p. 172).

Aos blocos semânticos dar equilíbrio. Onde o abstrato entre, amarre com arame. Ao lado de um primal deixe um termo erudito. Aplique na aridez intumescências. Encoste um cago ao sublime. E no solene um pênis sujo (“Uma didática da invenção”, LI, p. 302).

Mas essa volta à origem, à fonte, à raiz, à infância tão presente na poesia de Manoel de Barros quer nos levar a acreditar que há uma origem una? Que a poesia, ao encontrar essa origem se esgotaria? Não cremos. Os primeiros sons, para o poeta, ainda são bígrafos. Isso quer dizer que o poeta-arqueólogo nunca finaliza seu trabalho, pois a palavra não se entrega completamente, como diz Manoel de Barros (2010a, p. 77): “Meu negócio é descascar as palavras, se possível, até a mais lírica semente delas. Nem uma, porém, se me entregou de nudez ainda”.

Não demorará muito para imaginarmos uma lesma-Pantanal. O molusco úmido que se arrasta pelo chão não ilustra a união da água e da terra? “A união da água e da terra dá a massa”, lembramos com Bachelard (1989, p. 109). Se o “sapo é pedaço de chão que pula” (“Delírios”, MIT, p. 147), a lesma é chão mole; a lesma é argila, matéria ambígua.

A argila também será, para muitas almas, um tema de devaneios sem fim. O homem se perguntará indefinidamente de que lama, de que argila ele é feito. Pois para criar sempre é preciso uma argila, uma matéria plástica, uma matéria ambígua onde vêm unir-se a terra e a água (BACHELARD, 1989, p. 116).

Citamos novamente o que a união da terra e da água simboliza para Manoel de Barros:

Desde o começo do mundo água e chão se amam
e se entram amorosamente

e se fecundam (“Menino do mato”, MM, p. 455).

O amor da água e do chão marca o início do mundo. Com um passo, o Pantanal será o útero do mundo. Impossível não desdobrarmos a imagem do Pantanal para uma grande concha: o Pantanal-concha.

Mostrada a relação entre o caracol e o Pantanal, precisamente como lugares e matéria de origem, passamos ao tempo do Pantanal. A lentidão da lesma não ilustra tão bem o “tempo parado” do Pantanal?

Há um comportamento de eternidade nos
[caramujos.
Para subir os barrancos de um rio, eles percorrem
um dia inteiro até chegar amanhã.
O próprio anoitecer faz parte de haver beleza nos
caramujos.
Eles carregam com paciência o início do mundo.
No geral os caramujos têm uma voz
[desconformada
por dentro.
Talvez porque tenham a boca trôpega.
Suas verdades podem não ser.
Desde quando a infância nos praticava na beira do
[rio
Nunca mais deixei de saber que esses pequenos
Moluscos ajudam as árvores a crescer.
E achei que esta história só caberia no impossível.
Mas não; ela cabe aqui também (“Os caramujos”,
TGG, p. 406).

Os caramujos, nos quais “há um comportamento de eternidade”, “carregam com paciência o início do mundo”. E mais se acentua o “tempo eterno” dos caramujos se os colocarmos a par do tempo veloz que o homem contemporâneo conseguiu atingir. Aliás, seria interessante colocar um caramujo diante dos olhos do “urbano acelerado”. Salvo o possível nojo, ainda seria registrado um alto índice de aborrecimento que, no seu limite, causaria a morte do molusco ou um colapso nervoso no cidadão. É, de fato, comparando a cidade e o campo, que podemos medir melhor o tempo-lesma do Pantanal. O que faz com que o tempo desses dois lugares seja experimentado de maneira tão diferente? Certamente, é todo um conjunto de fatores que faz com que o tempo da

cidade seja tão veloz. Mas há um, concernente ao tempo que se deposita no espaço, que queremos pôr aqui. Para Paul Ricoeur (2008, p. 159),

É na escala do urbanismo que melhor se percebe o trabalho do tempo no espaço. Uma cidade confronta no mesmo espaço épocas diferentes, oferecendo ao olhar uma história sedimentada dos gostos e das formas culturais. A cidade se dá ao mesmo tempo a ver e a ler.

De que maneira o tempo trabalha o espaço do campo, o espaço do Pantanal? Diante da natureza, ou das cidades abandonadas descritas pelo poeta, como lê-las? É outra experiência do tempo que se dá ao olhar o Pantanal. Diferente das cidades, tão cheias de monumentos – esses marcadores da história coletiva –, o espaço da natureza não tem história. O monumento é a própria natureza. Ou que seja, seu tempo é pré-histórico. Entendemos melhor por que o menino do mato, diante de um monumento na praça da cidade, pôde falar à sua mãe que vira “um homem montado no cavalo de pedra a mostrar uma faca comprida para o alto”. Para “o menino que viera da roça”, um homem a cavalo é sempre um homem a cavalo (“Sobre sucatas”, MI, p. 63).

Peter Pál Pelbart (2007), em estudo sobre o tempo em Deleuze, lembra um conceito de Pierre Boulez do qual Deleuze se serve. Trata-se de duas formas de compreender o tempo, a saber: “tempo *amorfo* conforme o espaço-tempo liso, tempo *pulsado* conforme o espaço-tempo estriado” (ibid., p. 90). Se testarmos esses dois tempos no espaço do Pantanal, veremos que o tempo amorfo se adapta melhor. A nosso ver, o Pantanal – com todos os limites que uma imagem tem para explicar um espaço real – é um espaço-tempo liso. Ou seja, não há “estrias” que poderiam marcar seu espaço-tempo; estrias que funcionariam como ponto de apoio para o olhar, ou estrias que auxiliem para centrar o tempo, uma base firme para um presente que serviria de ponto de partida para o passado e o futuro. Decerto, essa imagem do Pantanal como espaço-tempo liso vem muito de suas águas. Por outro lado, explica-se pela sua diferença com a cidade. A respeito do tempo, sempre há um monumento (estátuas, prédios, praças, placas, relógios...), ou seja, uma estria, na cidade para nos colocar num tempo marcado. Se procurarmos estrias no Pantanal, encontraremos bichos e árvores. E que tempo marcam bichos e árvores senão um tempo amorfo?

5 POESIA DO (DES)LIMITE

Nos capítulos anteriores, colocamos, de uma forma ou de outra, a memória e a imaginação em “contato”. Esse contato, de uma maneira geral, não quis outra coisa que mostrar os limites da memória e da imaginação na poesia de Manoel de Barros. Em outras palavras, quando uma começa e a outra termina. Ora, traçar os limites de duas faculdades não é uma tarefa simples – a bem da verdade, uma tarefa impossível na prática. Em vários momentos aventamos que a memória e a imaginação, embora facilmente distintas teoricamente pela diferença em relação ao passado, são potências “enamoradas” (com todo o direito à concórdia e à discórdia de um namoro).

Com “Memórias inventadas”, Manoel de Barros reafirma seu ponto de vista sobre a verdade da poesia: ela é invenção e não mentira. O poeta, ao se valer das memórias, não faz biografia. Mesmo evocando lembranças, ainda assim, ele faz poesia; que em si não é nunca mentira, pois não participa da realidade, pelo menos como ela é entendida ordinariamente.⁴⁷ Antes, sendo invenção, a poesia só pode ser uma espécie de verdade.

Para Manoel de Barros, como já assinalado anteriormente, noventa por cento de sua poesia é invenção. Mas e os dez por cento restantes? São mentiras, diria o poeta. No entanto, lembramos que, enquanto a invenção não participa da realidade, a mentira está vinculada a ela. De certa forma, esses dez por cento são um resto da realidade, um pouco de memória, a história do poeta mesmo que falsificada – o que não deixa de afirmar o acontecido, pois a mentira só pode ser trabalhada

⁴⁷ Em nossa percepção habitual, só temos acesso à superfície do que é real. Para Franklin Leopoldo e Silva (2006), um acesso ao interior do real aconteceria pela percepção artística. Uma vez que na percepção ordinária “a atenção é o mecanismo seletor da percepção e é ela que faz com que vejamos no real apenas aquilo que preenche nossas expectativas de ação”, só com uma desatenção, uma “indeterminação do foco de atenção [...] o artista percebe e revela os aspectos insuspeitados e inesperados do real”. Portanto, é com o irreal, o imaginado, que o artista, paradoxalmente, revelaria “mais e mais intensamente o real, aproximando[-se] do que chamamos a realidade em si, aquela não recortada pelas nossas expectativas e pré-concepções”. Com efeito, o artista é aquele que “percebe o que de direito é perceptível, isto é, tudo” (ibid., p. 145-146). É na perspectiva do sendo comum, portanto, que a poesia “não participa da realidade”, dado que está de par com a “irrealidade”. No entanto, ela é capaz de apreender aquela naquilo que mais tem de real.

sobre a verdade, ou seja, quem mente sobre um fato, desde que mantenha consciência disso, conhece a verdade que foi manipulada: a mentira, antes de negar, afirma a verdade.

Ao longo do trabalho, muitas vezes colocamos os “fatos da memória” e as “ficções da imaginação” na balança. Acreditamos que, nessas muitas vezes, a imaginação teve o maior peso. O que se explica pela nossa matéria de pesquisa: a poesia – mais especificamente, a poesia de Manoel de Barros. Mas o que fazer com a memória? Bani-la tão apressadamente da poesia? O que cremos é que temos dois caminhos a partir de uma simples reflexão sobre “Memórias inventadas” – o título já basta. Vejamos uma constatação principal e seu reverso: 1) uma memória inventada nunca será uma memória, no sentido estrito de algo que aconteceu no passado; 2) uma memória inventada sempre será uma invenção no sentido estrito de algo que não aconteceu no passado. A partir disso, notamos que o adjetivo “inventadas” atrai o substantivo “memórias” em seu centro de negatividade, a invenção macula a fidelidade da memória. Em outras palavras, uma memória inventada sempre será uma invenção, uma imaginação. Entretanto, dizer que uma memória inventada seja somente imaginação não parece ser o melhor caminho. Fingiremos esquecer os dez por cento de mentira?

A proposta deste capítulo é recolocar a memória e a imaginação na poesia de Manoel de Barros, acrescentando uma palavra de uso do poeta: “deslimite”. É comum dizer que a imaginação não tem limites, ao passo que a memória sempre pareceu limitada. Deixaremos a memória maneada enquanto só a imaginação escreve? Se a memória está, por assim dizer, limitada pelo esquecimento, ou melhor, por aquilo que não pode ser lembrado, o imemoriável, não estaria também a imaginação limitada por aquilo que não pode ser imaginado, o inimaginável? Do mesmo modo, se o passado longínquo mostra-se como o limite da memória, o futuro distante, visto que a imagem “abre-se para o futuro” (BACHELARD, p. 18, 2008), não se mostraria como o limite da imaginação? Parece que, tanto a memória quanto a imaginação estão cercadas pelos dois extremos do tempo (linear). Acuadas no presente, elas se enroscam. No entanto, uma vez desvencilhadas do presente, indo aos seus extremos, memória e imaginação poderiam se encontrar na volta do tempo (circular). Ou, então, libertinas num tempo enlouquecido, ambas se encontrariam em várias direções nas dobras do

tempo (massa modulável⁴⁸). Portanto, uma vez que se encontram igualmente livres, o “deslimite” deve ser testado tanto em uma quanto em outra. Mas o que é “deslimite”?

5.1 FILOLOGIA POÉTICA DO “DESLIMITE”

“Deslimite” é uma palavra que já se tornou usual quando se fala de Manoel de Barros. Decompondo-a, tem-se: *des* + *limite*. Um prefixo que se aferra a um substantivo. Do latim *limes*, “limite” significa: demarcação, raia, fronteira, fim. Na compreensão latina, *limes* ainda significava caminho, sobretudo aquele que limitava uma propriedade; daí se estendendo para: atalho, estrada; sulco, rego, leito de rio; muralha.

Especulativamente, para realçar o sentido da palavra “limite”, poderíamos arrolar outras palavras que, senão legitimamente, indicariam parentesco gráfico, fônico e expressivo. Assim, temos “lima”: instrumento de acabamento que ajuda a dar forma a objetos, acentuando-lhes seus contornos; “limiar”: a soleira da porta, a delimitação de um lugar em face de outro; “linha”: traço de direção, de orientação, de divisão, de fronteira; “limbo”: borda, margem, entre o céu e o inferno; “limo”: a lama, o lodo, entre a água e a terra.

Ainda que essas palavras sejam de um parentesco duvidoso, elas ajudam a ilustrar o aspecto peculiar do vocábulo “limite” que está mais acentuado em sua etimologia. O “limite”, sendo a fronteira, uma demarcação, por mais precisa e intransponível que seja (a linha da amarelinha, a Muralha da China), é também estrada que divide; mas que por onde se pode caminhar. O limite pode ser visto como uma linha tênue, corda insustentável, onde a lei do terceiro excluído se impõe: ou

⁴⁸ Sobre o tempo como massa modulável, ver Peter Pál Pelbart, “O tempo não-reconciliado” (2007, p. 19): “Dois pontos, por mais próximos que estejam num quadrado, resultarão distantes ao cabo de algumas transformações em que o quadrado é estirado em retângulo, dividido em duas metades, formando novamente um quadrado etc. É assim que um acontecimento é constantemente remanejado na ‘massa do tempo’, como um ponto aí assinalado que se dividisse em dois, fragmentando-se, distendendo-se, conforme o lençol de passado em que é jogado, ou no qual nos colocamos, abrindo-se uma variação infinita. Ou a distância entre dois acontecimentos é refeita sem cessar. Uma perpétua mistura vai tornar próximo o que estava afastado e longínquo o que era próximo, num tempo não-cronológico. Do ponto de vista dessa massa não há propriamente anterior ou posterior, pois é o que ela encarrega de alterar constantemente: as relações”.

se está no lado A ou não se está (estando-se no lado B). Mas o limite, sendo estrada que se percorre entre os dois lados, pode ser pura negação do princípio de não-contradição: se está do lado A (ou B) e não se está do lado A (ou B). Isso quer dizer que, na estrada do limite, pode-se estar do lado A e do lado B, simultaneamente. A que lado do rio pertencem as águas?

Definitivo, cabal, nunca há de ser este rio Taquari.
Cheio de furos pelos lados, torneiral – ele derrama
e destramela à toa.

Só com uma tromba-d'água se engravida. E
empacha. Estoura. Arromba. Carrega barrancos.
Cria bocas enormes. Vaza por elas. Cava e recava
novos leitos. E destampa adoidado... (“Um rio
desbocado”, LPC, p. 201)

O rio Taquari é um limite cheio de furos. Quando recebe a chuva, então sobrecarregado com suas águas, ele estoura carregando os barrancos. O rio do poema faz e desfaz seus leitos, seus próprios limites. O rio Taquari, portanto, é um limite inconstante. Por cavar e recavar novos leitos, ele é o próprio limite que procura o seu “deslimite”:

Agora madura nos campos sossegado. Está
sesteando debaixo das árvores. Se entorna
preguiçosamente e inventa novas margens. Por
várzeas e boqueirões passeia manheiro. Erra pelos
cerrados. Prefere os deslimites do vago, o
campinal dos lobinhos (“Um rio desbocado”,
LPC, p. 201).

Antes de levarmos adiante nossa interpretação do rio como um “limite que procura seu deslimite”, é necessário dar continuidade à “filologia do deslimite” que esboçávamos acima. Postas as significações do “limite”, passamos à segunda parte da palavra: o prefixo “des-”.

Talvez o mais polissêmico dos prefixos da Língua Portuguesa, o “des-” pode indicar: negação, ação contrária, transformação, separação, intensidade. Essas são as acepções semânticas mais comuns. Entretanto, o prefixo “des-” mostra nuances se analisado dentro de contextos. A respeito de seu sentido negativo, como na palavra “deslealdade”, por uma operação de sinais, o “des-” pode indicar uma positividade. Assim, ao se juntar à palavra “vendar”, o prefixo “des-”, de negativo, passa a

ser positivo. Isso porque o “des-”, de sentido basicamente negativo, ao se afixar a “vendar”, um verbo associado à cegueira, portanto, de sentido também negativo, nega a negação. Com efeito, por negar a negação, o prefixo “des-” dá uma positividade ao “vendar” em “desvendar”. Por isso, o verbo “desvendar” assume um caráter positivo em nosso léxico ao significar “tirar da cegueira”, “dar luz aos olhos”, “conhecer”. É certo que “desvendar” tem por sentido também o de “ação contrária”, mas seu aspecto positivo é o que a linguagem procura ao empregá-lo.

Outro sentido peculiar do prefixo “des-” é seu poder de intensificar, de realçar o sentido da palavra em vez de negá-lo. Por exemplo, na palavra “desinfeliz” não temos uma negação da negação, como tínhamos em “desvendar”; e sim, uma afirmação da negação. Isso quer dizer que “desinfeliz” não significa “não-infeliz”, ou seja, o “des-” não nega o “in-” negativo de “infeliz”, levando a uma fórmula como “(não-)não-feliz”, mas acentua o significado do prefixo “in-”, resultando num sentido de “sim-infeliz”, de “realmente infeliz”. Portanto, o prefixo “des-” tanto afirma quanto nega; tanto pode negatizar ou positivar uma palavra, sendo esta já negativa ou positiva. Esse caráter ambíguo do “des-” parece reflexo de sua obscura origem: ou uma junção dos prefixos “de-” e “ex-” latinos, ou uma romanização do prefixo “dis-”, também latino. O prefixo “dis-” basicamente funcionava para os latinos da mesma forma que o nosso “des-”. Ele também tinha sentido de negação, divisão, afastamento e intensificação. Os prefixos “de-” e “ex-” têm em comum os sentidos de afastamento, de movimento contrário, de extração e de intensidade. Portanto, sua junção se torna muito provável.

Descontextualizada, a palavra “deslimite” poderia ser tanto uma negação do limite quanto sua afirmação. Decerto, a primeira ideia é a que tem prevalecido, de uma forma ou de outra, nas interpretações dos poemas em que ela aparece. Tanto é que o dicionário Aulete já a registra com o significado de “ausência de limites, de impedimentos, empecilhos”.⁴⁹ Antes de concordarmos inteiramente com essa definição, precisamos averiguar se a contrapartida polissêmica do prefixo “des-” não age às sombras, dinamizando a significação da palavra ao doar sua

⁴⁹ O dicionário Aulete (aulete.uol.com.br) é um dicionário *on-line* da Língua Portuguesa aberto à participação dos falantes que queiram indicar palavras que ainda não estão registradas ou acrescentar significados às já existentes no léxico.

ambiguidade. Para tanto, percorremos a obra de Manoel de Barros em busca de exemplos de prefixação de palavras com o uso do “des-”, sobretudo os neologismos. Ao mesmo tempo em que se listam os exemplos, poderemos notar a intensidade do uso desse recurso tão utilizado pelo poeta, que varia de livro para livro.

Em seu primeiro livro publicado, Manoel de Barros se vale do prefixo “des-” para compor uma nova palavra. Isso ocorre já no sétimo verso do primeiro poema, em sua autobiografia poética “Cabeludinho”:

– Vai desremelar esse olho, menino!
 – Vai cortar esse cabelão, menino!
 Eram os gritos de Nhanhá (“Cabeludinho”, PCP, p. 11).

Esta aí, logo no início de seu primeiro livro, um recurso que Manoel de Barros irá acentuar nas obras seguintes. Nesse caso, a palavra “desremelar” não mostra dificuldades de significação, tendo o sentido de ação contrária a de remelar, ou seja, tirar a remela. Esse significado é ainda acentuado pelo “cortar esse cabelão” do verso seguinte, que ajuda a denotar a “limpeza” que se quer impor ao menino desleixado.

Se no primeiro livro de Manoel de Barros há a composição de palavras com o prefixo “des-”, o mesmo não ocorrerá nos livros seguintes, nos quais é praticamente ausente em neologismos. O seu uso é retomado amplamente em “Livro de pré-coisas”. Nesse livro, o oitavo de Manoel de Barros, o prefixo “des-” é redescoberto como uma fórmula mágica para desviar os primeiros significados das palavras.

As coisas que acontecem aqui, acontecem
 paradas. Acontecem porque não foram movidas.
 Ou então, melhor dizendo: desacontecem
 (“Carreta pantaneira”, LPC, p. 207).

Não só o uso do “des-” é recorrente nesse livro como seu significado é mais difícil de apanhar. Diferente de “desremelar”, “desacontecer” não é uma simples ação contrária. Na verdade, aqui temos o caso em que o prefixo “des-” nega e afirma ao mesmo tempo. O “desacontecer” é um acontecer peculiar, um acontecer das coisas paradas; é um acontecer que não acontece, ou melhor, um acontecer que acontece no não-acontecer. Antes de ser, consequentemente, o simples contrário de acontecer, uma não-ocorrência, o “desacontecer” é um

acontecimento. Mas é um acontecimento próximo da realização da poesia, ou seja, um realizar-se na irrealização, um irreal que acontece. Resultado da semântica ambivalente do prefixo “des-”, é no ventre de um paradoxo, portanto, que o “desacontecer” é gerado.

O que eu ajo é tarefa desnobre. Coisa de nove nove fora: teriscos, nhome-nhome, de-réis, niilidades, oco, borra, bosta de pato que não serve nem pra esterco. Essas descoisas: mosca de conas redondas, casulos de cabelo (“No serviço (voz interior)”, LPC, p. 213).

A palavra “desnobre” já está dicionarizada, então não é para ela que voltamos nossa atenção, e sim para a palavra “descoisas”. Olhando para o prefixo apenas como uma negação, teríamos o sentido de “não-coisa”. No trecho acima, o poeta elenca coisas sem nobreza. Tirando o fato de todas serem palavras, algumas realmente não parecem ser coisas no sentido de algo que existe. O que são “teriscos”, “nhome-nhome”, “de-réis”? Essas poderiam ser classificadas como “descoisas” com o significado de “não-coisa”. No entanto, na mesma listagem, aparecem “niilidades”, “oco”, “borra”, “bosta de pato”. Excluindo a primeira, que, embora tenha um significado que se sobressai sem dificuldade, é algo impalpável, as demais são coisas no sentido corrente de objetos inanimados. Por conseguinte, “oco”, “borra”, “bosta de pato” são próprias “niilidades”, ou antes, “descoisas”, significando “coisas ordinárias”. Logo, “descoisas” ora tem caráter de “não-coisa”, ora tem caráter de “coisa”. Sendo que essa “coisa” que a palavra “descoisa” afirma é da ordem do “desacontecer”. Como esta palavra, a “descoisa” nega e afirma ao mesmo tempo: é uma “não-coisa” que também é coisa para a poesia. “Mosca de conas redondas” ou “casulos de cabelo”, apesar de inusitados sintagmas, essas “descoisas” mantêm sua “coisidade”. Por esse lado, o “des-” acentua a palavra “coisa”, dando-lhe mais “coisidade”, o que significa tirar o que da palavra possa ter outro sentido senão realmente o de ser coisa, de ser nada, pura “niilidade”.

Restolho tem mais força do que o tronco. Isso é uma desteoria que ele usava. Depois: *Viva a ascensão do restolho!* (Palavras de Chico Miranda.) (“Livro de pré-coisas”, LPC, p. 220)

A “teoria”, entendida como um conhecimento racional, em “desteoria”, é um conhecimento irracional. O “restolho tem mais força do que o tronco” é uma “desrazão”. Uma vez que o restolho é a parte da colheita que sobra no campo, como ele pode ter mais força que um tronco que sustenta uma árvore? Logicamente, a afirmação não é aceitável como sendo verdadeira; é uma teoria falsa, ou uma “desteoria”. Com isso, “desteoria” não quer dizer uma “não-teoria”, pois se trata de uma teoria, embora sem razão. Contudo, há nessa “desteoria” uma percepção que está longe de ser descabida. Pois não é o tronco que facilmente pode quebrar e vir ao chão enquanto o restolho da ceifa permanece enraizado no solo? A “desteoria” é para a imaginação o que a teoria é para a razão.

Eu briguei *naquele* menino com uma pedra...
Crianças desescrevem a língua. Arrombam as
gramáticas. (Como um cálice lilás de beco!)
 (“Livro de pré-coisas”, LPC, p. 221)

O verbo “desescrever” criado por Manoel de Barros lembra outro habitual do português: “descrever”. A despeito da semelhança visual e sonora, a diferença de significado de ambos é bem diversa. À primeira vista, poderia se pensar que no último houve uma supressão silábica haplológica, sendo uma redução do primeiro. Assim: “descrever” por “desescrever”, com redução do “es” duplicado. Mas acontece que “descrever” não é uma união do prefixo “des-” e do verbo “escrever”. Diferente de “desescrever”, “descrever” vem do latim *describere*, uma junção de *de-* mais *scribere*. Com o prefixo “de-” indicando distanciamento de origem, *describere* é a “escrita saída de uma escritura”, ou seja, a reprodução de um modelo. Por isso, o nosso verbo “descrever” conserva a ideia de transcrição. Já “desescrever” é uma formação de “des-” mais “escrever”, com o sentido aparente de “ação contrária a escrever”. Acontece que a ação contrária a escrever pode significar duas coisas, uma antes e outra depois do ato: “não-escrever” ou “apagar a escrita”. Mas nenhuma dessas significações pode ser tirada do contexto do trecho acima. Em “crianças desescrevem a língua”, não se tem uma negação da escrita, nem por evitação nem por apagamento. Pelo contrário, é uma escrita. “Descrever” a língua seria reescrevê-la. Mas esse reescrever não é o copiar de “descrever”; é, antes, um reescrever ativo que subverte o modelo (a gramática). Antes, portanto, de o prefixo “des-” indicar mera negação, em “desescrever” ele indica a

afirmação do ato de escrever. Se o “des-” é também um prefixo de afastamento, não é igual ao do prefixo “de-”. Enquanto este parte da origem como cópia; aquele parte dela como criação.

Escrever nem uma coisa
Nem outra –
A fim de dizer todas –
Ou, pelo menos, nehumas.

Assim,
Ao poeta faz bem
Desexplicar –
Tanto quanto escurecer acende os vaga-lumes
(“Retrato quase apagado em que se pode ver
perfeitamente nada”, GA, p. 265).

É de um oximoro que o poeta dá a entender o que seja “desexplicar”. O “escurecer que acende” é uma “desexplicação”. Entretanto, do mesmo modo que em “desteoria”, essa “desexplicação” explica como que às avessas. Para a razão, talvez, o escuro não pode iluminar; mas, para a percepção poética, é isso o que ocorre quando a noite cai e os vaga-lumes se acendem. É dessa forma que a imaginação “replica” a explicação da razão, dobrando-a inversamente. A explicação pretende tirar as dobras de qualquer confusão da mente, geralmente gerada pela imaginação. “Escrever nem uma coisa nem outra” não pode, portanto, ser uma explicação propriamente dita. Posto que ela não nega nem afirma, ou nega e afirma ao mesmo tempo, a frase mais “implica” que explica, isto é, ao invés de tirar as dobras de qualquer ilogismo, ela as aumenta ao ponto de misturá-las até a mais alta confusão. Em latim, tem-se o verbo *plicare* para o sentido de dobrar. Por isso, com o prefixo “ex-”, que denota movimento para fora, “explicar” (*explicare*) terá o sentido de desdobrar, desenvolver, desenrolar e, por extensão, de entender. Por sua vez, o prefixo “in-”, uma vez exprimindo movimento para dentro, dará o sentido de enrolar, entrelaçar, misturar e confundir ao verbo “implicar” (*implicare*). Posto isso, “desexplicar” parece muito próximo da noção de “implicar”; porque, nesse caso, o “des-” está negando o “ex-”, dando a entender algo como “não extrair a dobra”, “não desenvolver”, “não entender”, o que significa, “inserir dobras na dobra”, “envolver”, “confundir”.

Desinventar objetos. O pente, por exemplo. Dar ao pente funções de não pentear. Até que ele fica à disposição de ser uma begônia. Ou uma gravanha (“Uma didática da invenção”, LI, p. 300).

O Aulete registra a palavra “desinventar” com o seguinte significado: “retroceder, retroagir na ação de inventar (algo)”. E é justamente dos versos acima que o dicionário se vale para exemplificar o verbete. Interessante é a nota que se acrescenta no fim dos exemplos: “ação ilógica e impossível”. Do mesmo modo que “desescrever”, “desinventar” seria retroceder a invenção até chegar a sua anulação, como um apagamento? Voltar no tempo é de fato impossível na prática. Mas não é isso que Manoel de Barros entende por “desinventar”; pois uma anulação do objeto inventado até sua inexistência, lá onde nada havia dele ainda, não é o mesmo que dar funções ao invento que não as suas próprias. “Desinventar”, então, está mais para transformar o invento em outra coisa que apagá-lo por completo. Os versos colhidos em Manoel de Barros que o Aulete usa para explicar a palavra “desinventar” não são bons exemplos para o sentido que o dicionário dá ao vocábulo. “Desinventar”, nesse contexto poético, não é “retroceder”; mas “proceder” a metamorfose que toda invenção sofre quando capturada pelo poema.

Gostava de desnomear:
Para falar barranco dizia: lugar onde avestruz
esbarra.
Rede era vasilha de dormir. (“Mundo pequeno”,
LI, p. 316)

“Desnomear” parece já ter entrado no registro escrito da Língua Portuguesa. Além de aparecer no vocabulário ortográfico da Academia Brasileira de Letras, “desnomear” também está mencionado no Aulete. A palavra está registrada, mas com um significado diferente daquele que Manoel de Barros dá em seus versos. No Aulete aparece como a ação de “anular a nomeação de”, isto é, um verbo que torna inválida a nomeação de alguém, conforme o exemplo que nele aparece; é o caso de, por exemplo, anular um título, seja ele o de compadre ou de presidente. Nos versos acima, Manoel de Barros dá outro significado ao verbo “desnomear”. A palavra não se aplica a títulos no sentido de anular um segundo nome restituindo o primeiro (o presidente Paulo que se torna

apenas Paulo). Para o poeta “desnomear” é nomear de novo. Decerto, uma nomeação peculiar, haja vista que o novo nome é mais uma “desexplicação” que um nome. “Barranco” recebe uma ampliação de significados ao ser substituído por “lugar onde avestruz esbarra”. Há, naturalmente, uma polissemia na palavra “barranco”; mas não se compara à extensão polissêmica (ou a vagueza) que há em “lugar onde avestruz esbarra”. Portanto, “desnomear” não nega o ato de nomear; nega o primeiro nome em detrimento de um segundo. Acontece que o segundo nome se parece mais com o verdadeiro primeiro nome do que é nomeado. Assim, como se avistada pela primeira vez, a coisa é nomeada pelas palavras disponíveis no momento, sendo descrita em relação a outras coisas que com ela se relacionam (o barranco em relação ao avestruz).

A voz de meu avô arfa. Estava com um livro
debaixo dos olhos. Vô! o livro está de cabeça para
baixo. Estou deslendo (“Arte de infantilizar
formigas”, LSN, p. 329-334).

O verbo “desler”, no contexto que se apresenta, é ler ao contrário. A contrariedade desse verbo está ilustrada no livro de cabeça para baixo. Com efeito, há uma leitura que se faz sob certas normas (de cima para baixo, da esquerda para a direita), e outra que se pode fazer desviando as normas (de trás para diante). É desse segundo jeito que o poeta lê. Ele prefere “desler”.

Agora só espero a despalavra: a palavra nascida
para o canto – desde os pássaros.
A palavra sem pronúncia, ágrafa.
Quero o som que ainda não deu liga.
Quero o som gotejante das violas de cocho.
A palavra que tenha um aroma ainda cego.
Até antes do murmúrio.
Que fosse nem um risco de voz.
Que só mostrasse a cintilância dos escuros.
A palavra incapaz de ocupar o lugar de uma
imagem.
O antesmente verbal: a despalavra mesmo
(“Retrato do artista quando coisa”, RAC, p. 368).

A “despalavra” é rica em significados ao mesmo tempo em que parece nada significar. A “despalavra”, ela mesma é inapreensível para o conhecimento. A “despalavra” é aquilo que ainda não tem nome; é a palavra que não pode ser dita nem escrita. No poema, ela é um canto sem pronúncia; um murmúrio que não murmura; uma agrafia e uma afemia; um cheiro cego, sem lembrança; um significante que nada significa; ela é anterior ao verbo.

Hoje eu atingi o reino das imagens, o reino da
despalavra.
Daqui vem que todas as coisas podem ter
[qualidades
humanas.
[...]
Daqui vem que os poetas devem aumentar o
[mundo
com suas metáforas.
Que os poetas podem ser pré-coisas, pré-vermes,
podem ser pré-musgos.
[...]
Que os poetas podem refazer o mundo por
[imagens,
por eflúvios, por afeto (“Despalavra”, EF, p. 383).

A “despalavra” é o reino das imagens, para onde o poeta é exilado. Nesse lugar, ele pode aumentar o mundo, refazendo-o pela imaginação. Sem a palavra representativa, decalque da coisa, ele nada conhece senão pelo corpo em contato direto com o mundo. “O poema é algo que está além da linguagem”, preceitua Octavio Paz (1982, p. 27), lembrando: “Mas isso que está mais além da linguagem só pode ser conseguido através da linguagem”. É assim a “despalavra”: um ir mais além da palavra que só pode ser conseguido através dela. Assim, quando o poeta atinge o reino da “despalavra”, ele transcende os limites da própria palavra. Ela já é imagem, som gotejante, aroma. Está no limite da palavra e da coisa, quando e onde a palavra já não é mais palavra e a coisa ainda não é coisa: “a despalavra mesmo”.

O homem usava um dólmã de lã sujo de areia e
[cuspe
de aves.
Mas ele nem tô aí para os estercos.

Era desorgulhoso (“O Bandarra”, TGG, p. 412).

Aqui, novamente, o prefixo nega e afirma a palavra “orgulhoso”. O que está em jogo é o lugar de onde se vê o adjetivo. Um homem sujo de areia, cuspe e esterco não deveria ser orgulhoso, pois é incomum alguém sentir orgulho da sujeira. No entanto, a personagem do poema mostra descaso com os estercos das aves. Nada há de extraordinário em se ter descaso disso, mas acontece que o descaso da personagem é duplo. Ela não se importa em estar suja de esterco, por isso seu descaso é ao mesmo tempo com as aves e consigo mesma. O “estar nem aí para os estercos” demonstra um orgulho porque isso não fere a dignidade da personagem; mas também mostra que ela não tem orgulho de si ao deixar que as aves sujem-na. Daí a palavra “desorgulho”: o orgulho dos humildes, que zomba do tipo de orgulho que a sociedade geralmente julga importante.

Mosquito usava pua de $\frac{3}{4}$.

Falo sem desagero (“Os deslimes da palavra”, LI, p. 307).

Meu desagero

é de ser

fascinado por trastes (“O livro de Bernardo”, TGG, p. 414).

Nos dois trechos, “desagero” parece ser sinônimo de “exagero”. Uma vez que exagerar é ampliar as qualidades de algo, “mosquito usava pua de $\frac{3}{4}$ ” é um exagero. Entretanto, no segundo poema, o exagero “é de ser fascinado por trastes”, indicando uma desmedida da personagem em relação ao seu tipo de fascínio, que é um encantamento incomum, já que é uma predileção por coisas sem préstimo. Apesar de o “desagero” estar bem próximo do “exagero”, ele possui uma limitação. É que o “exagero” tanto pode dar mais grandeza ao que é grande quanto dar mais pequenez ao que é pequeno. O “desagero”, por seu turno, aplica-se a coisas pequenas, conforme o primeiro exemplo, e a coisas sem préstimo, conforme o segundo. Então, o “desagero” é uma forma de exagerar somente as coisas sem valor. Em vista do segundo poema, poderíamos dizer que o “desagero” é o exagero da escassez. São versos sobre a abundância da carência.

Eu queria mesmo desver o mundo. Tipo assim: eu vi um urubu dejetar nas vestes da manhã.
Isso não seria de expulsar o tédio? (“Menino do Mato”, MM, p. 453)

Como a maioria dos verbos recriados por Manoel de Barros com o prefixo “des-”, esse também indica um desvio na ação rudimentar. “Desver” não é algo como não-ver, cegar-se, mas ver de uma forma peculiar. Tanto que “desver” é, para o poeta, “ver”: “vi um urubu dejetar nas vestes da manhã”. É uma forma peculiar de ver, porque não se dá diretamente à visão, senão à própria imaginação. No poema, a “desvisão” está concentrada na imagem “vestes da manhã”. Ora, a manhã não usa roupas. Também um urubu não poderia dejetar sobre o tempo. Mas, com a “desvisão”, é possível humanizar o tempo:

Um dia tentei desenhar as formas da Manhã sem lápis. Já pensou? Por primeiro havia que humanizar a Manhã. Torná-la biológica. Fazê-la mulher. Antesmente eu tentara coisificar as pessoas e humanizar as coisas. Porém humanizar o tempo! Uma parte do tempo? Era dose. Entretanto eu tentei. Pinteí a *Manhã de pernas abertas para o Sol*. A Manhã era mulher e estava de pernas abertas para o sol (“Pintura”, MIS, p. 77).

É que o “ver”, entendido aqui como conhecimento racional, não pode avistar o corpo da manhã. Uma vez que, para o poeta, a manhã é corpo, sua maneira de ver é mais sensual que aquela maneira de ver da razão. A manhã deixa de ser um período de tempo para ser corpo que o sol veste (ou despe). “Desver”, portanto, é restituir aos olhos a materialidade da vista; é ver com todo o corpo. (Aqui a expressão “comer com os olhos” faz todo o sentido.)

5.2 OS “DESLIMITES” DO VAGO

Após esse recenseamento do uso do prefixo “des-” nos poemas de Manoel de Barros, é preciso voltar ao que move esse capítulo: o “deslimite”. Antes de desenvolvermos o que, em nossa interpretação, é o “deslimite”, exporemos a visão de dois autores que discorreram sobre essa palavra tão cara ao poeta.

Para Suttana (2009), em “Uma poética do deslimite: poema e imagem na obra de Manoel de Barros”, o “deslimite” designa “uma certa relação do homem com o espaço onde vive” e “um modo de conceber a palavra poética, no âmbito da experiência artística” (ibid., p.13). Assim, o “deslimitado” é um espaço que “transcende as suas demarcações naturais e se mescla com a experiência interior do homem” (ibid.). Na parte que cabe à palavra, o autor dirá que ela “não se contém entre fronteiras demarcadas, pois é objeto de um fazer – o fazer artístico – que só se justifica enquanto as ultrapassa” (ibid.). Visto que “a palavra não tem limites”, justifica o autor, “não seria justo manter assim tão nítida uma distinção entre mundo e palavra” (ibid.).

Em seu livro, Suttana explora, basicamente, como se dá a relação entre palavra e coisa na poética de Manoel de Barros. Com esse objetivo, o autor chega a dizer que

o espaço da linguagem se estende imediatamente sobre o espaço das coisas, e não há fraturas entre os dois. Ambos se recobrem de tal forma que se poderia mesmo simplificar a relação dizendo que o espaço da linguagem *é* o espaço das coisas, sem intermediações (ibid., p. 111).

Portanto, para o Suttana (ibid., p. 16), “o poema responde ao intuito de recobrir a distância entre palavras e mundo, ultrapassando, por um gesto que é também ruptura, os limites impostos pela nomeação que cerceia”. No excitado “mundo promíscuo das formas”, afirma o autor, “as coisas, quando próximas, revelam-se fecundas e ‘transbordam’ de seus limites. Um livre surgir derivante coloca-as em contato com o exterior” (ibid., p. 76).

Em “Manoel de Barros: a poética do deslimite”, Souza (2010) afirma que, de todas as expressões criadas pelo poeta com o “des-”, é o “deslimite” que exprime essencialmente o sentido desse prefixo em sua poesia. Assim, as demais palavras que levam o prefixo “des-” estão condicionadas à própria ideia do “deslimite”. O “desútil”, por exemplo, “é o que subverte o limite do útil; ‘des-ser’: o que rompe o limite do ser. Esse limite é quebrado quando na imanência mesma da coisa é posta outra, inaugurando assim um contágio, uma eucaristia” (ibid., p. 72).

Para Souza (ibid., p. 73), o “des-” é mais que um prefixo, ele “exprime uma ideia de ação que é transformadora, visto que nela mesma ela não é nada, a não ser pré-coisa, larva. O ‘des’ nasce do instinto como

potência”. Portanto, ele “não é uma simples partícula da língua, mas uma ideia, um germe, que nasce do ‘instinto linguístico’ do poeta” (ibid., p. 72). O “des-” é uma ação transformadora, por isso “não se trata de uma ação de simplesmente negar, contrariar, privar ou afastar, mas de ‘transfazer’. ‘Des’ é uma ação de transfazer as coisas” (ibid., p. 71); “um ‘transfazer’ da coisa em outra” (ibid., p. 73).

Uma vez sendo ação que transforma, “o ‘des’ é a força que subverte o sentido habitual das coisas. Ele não é forma, ele é processo” (ibid., p. 72); “um processo no qual os seres atingem seus deslimites” (ibid., p. 17). No entanto, lembra o autor, os seres, ao atingirem seus “deslimites”, não se destroem. “Ao contrário, é o limite que destrói a invenção que se pode e se deseja” (ibid.). Assim, “o deslimite não é caos puro e simples: ele é o processo que descobre em cada coisa inumeráveis outras coisas que só em estado de poesia se pode ver” (ibid., p. 89). “O ‘deslimite’ é o processo que faz do inacabamento o estado sempre renovado que não deixa com que as coisas acabem, sendo então reinventadas pelo processo criativo – tanto na poesia como na vida” (ibid., p. 16).

Nos dois autores, o “deslimite” é algo que acontece nas e entre as coisas. Para Suttana, as coisas atingem seus “deslimites” em contato, em promiscuidade. Souza, por sua vez, vê o “deslimite” como um processo poético que percebe em cada coisa uma multiplicidade de outras coisas. Porque, para Suttana, o “deslimite” acontece mais entre as coisas, ele se configura como um lugar de mistura. Já para Souza, visto que o “deslimite” acontece mais nas coisas, é uma reinvenção dos limites, sempre em processo. Para este, o “des-” é tranfazer; para aquele, é transbordar.

O que parece é que, para Suttana, o “deslimite” acontece em uma espécie de dialética. É a partir de dois seres, de duas coisas, que o “deslimite” aparece, como resultado da promiscuidade dessa relação. Por seu turno, Souza está mais voltado à perda de contornos do objeto empreendido pelo “conhecimento” poético. Assim, quando o “des-” é utilizado pelo poeta, as coisas atingem seus limites formais, tendendo a serem outras.

Um ponto em comum parece certo: o “deslimite”, para ambos os autores, não se resume em um simples “não-limite”. Isso está mais claro em Souza, quando afirma que o “des-” não causa a morte da coisa ao deformá-la; aliás, é isso que lhe dá vida, entendida como liberdade. O “des-” é uma ideia positiva que liberta as coisas das suas formas. Em Suttana, embora haja em seu texto um elogio ao “ilimitado”, o “des-”

não pode ser apenas um “não-limite” porque está vinculado ao contato dos seres. E um contato sempre se dá entre limites, embora resulte daí uma confusão, uma contaminação, um “deslimite”. Por indução, se os dois autores não pensam o “deslimite” como efetivamente um “não-limite”, isso quer dizer que o limite não é algo a se excluir, mas a se “transfazer”, a se transbordar. Assim, o “deslimite” é o limite “transfeito”, transbordado; e não sua ausência.

Salvo engano, a nossa ideia de “deslimite” tem justamente esse ponto em comum com os dois autores: o de não ver sinonímia entre “deslimite” e “não-limite”. A diferença, talvez, seja a de que, para nós, como tentaremos demonstrar, o “deslimite” é uma espécie de limite. Tanto em Suttana quanto em Souza, o “deslimite” modifica o limite como se agisse de fora (o “deslimite” “transfaz”, o “deslimite” transborda). Parece que existe nos dois autores um combate: “deslimite” *versus* limite. O que intuímos é que não há disputa entre os dois. Isso porque o “deslimite” é uma tendência de todo limite. O “deslimite” é um movimento que age dentro do limite, levando-o para o vago.

É interessante notar que a palavra “deslimite” aparece pela primeira vez no “Livro de pré-coisas”, justamente no livro dedicado ao Pantanal, no poema “Um rio desbocado” (p. 201):

Agora [o rio Taquari] madura nos campos
sossegado. Está sesteando debaixo das árvores. Se
entorna preguiçosamente e inventa novas
margens. Por várzeas e boqueirões passeia
manheiro. Erra pelos cerrados. Prefere os
deslimites do vago, o campinal dos lobinhos.

O excerto acima já foi citado em páginas precedentes, nas quais se fazia a seguinte afirmação: o rio é um limite que procura seu “deslimite”. Em outras palavras, o rio é um limite inconformado, que deforma seus próprios limites ao cavar e recavar seus leitos. Por estar sempre “procurando” seu limite, ele se faz enquanto “deslimite”.

Vimos que o prefixo “des-” em Manoel de Barros não tem um sentido restrito de negação. É sempre uma negação que afirma. O rio nega seu leito para afirmar o vago. Nega o limite para afirmar o seu “deslimite”. Mas o “deslimite” nunca é fixado: uma vez que o rio muda seu limite, acaba formando outro limite, e assim sucessivamente. Então, o “deslimite” é essa incerteza de todo limite, um limitar e “deslimitar” constantes. Como se vê, o “deslimite” é mais um espaço por onde o

limite se move que um não-limite. Aliás, pouco significa também ilimitado, infinito. O “deslimite” também é um limite: “limite do vago”.

O rio Taquari “prefere os deslimites do vago”. O que isso quer dizer? O vago é o errante, o inconsistente, o incerto, o indistinto, o desabitado. E, por ser indefinido, o vago não pode ser limitado ou ilimitado. Se o vago tivesse limites, ele não seria instável; se igualmente não tivesse limites, ele deixaria de ser incerto, já que o ilimitado é uma certeza. Dar ou não limites ao vago é tirar sua indeterminação. O vago não pode ser finito ou infinito, só pode ser indefinido. Por isso no vago há um “deslimite”, uma volubilidade que não afirma nem nega o limite.

Não é à toa que, no poema em que a palavra “deslimite” aparece, a personagem principal é um rio. A água volúvel e mutável é o que melhor explica o que é o “deslimite”. O rio não é ilimitado, visto que possui margens; mas não é limitado, dado que as margens estão sempre em redefinição. O rio transborda, mas também seca. Portanto, ainda devemos dizer: o “deslimite” é um limite: “limite movente”.

No pantanal ninguém pode passar régua.
Sobretudo quando chove. A régua é existidura de
limite. E o Pantanal não tem limites (“Mundo
renovado”, LPC, p. 206).

A água encobre demarcações e, ao escoar-se, transporta terra a outros lugares. A água ala(r)ga os limites. Por isto o Pantanal não pode ser mensurado: “seu regime de secas e enchentes o torna uma região ambígua e movente” (MÜLLER, 2010, p. 33).

O fato de o poeta dizer que o Pantanal não tem limite não quer dizer que seja um lugar infinito. Quer dizer mais que é um lugar impossível de ser medido. Haja vista que a água do Pantanal faz com que seus limites mudem. Isso nos levará a uma diferença aguda quando colocarmos a imaginação e a memória sob a rubrica do “deslimite” interpretado como limite movente.

5.3 OS “DESLIMITES” DA MEMÓRIA E DA IMAGINAÇÃO

Deleuze (2009), de muitas maneiras, explorou os limites do pensamento. É em direção a seus próprios limites que cada faculdade humana deve tender:

É preciso levar cada faculdade ao ponto extremo de seu desregramento, ponto em que ela é como que presa de uma tríplice violência, violência daquilo que a força a exercer-se, daquilo que ela é forçada a apreender e daquilo que só ela tem o poder de apreender, todavia também o inapreensível (do ponto de vista do exercício empírico) (ibid., p. 208).

Acerca dessa tríplice violência, sobretudo a última – o que só cada faculdade tem o poder de apreender, o próprio inapreensível –, Pelbart (2007, p. 64) comenta:

Assim como cabe à linguagem dizer o indizível que no entanto só ela pode dizer, assim como compete à memória roçar o imemorial que no entanto só ela pode lembrar, assim como cada faculdade deve atingir o seu limite (sentir o insensível, imaginar o inimaginável, etc.), também cabe ao pensamento pensar o impensável que no entanto só ele pode pensar.

Levar cada faculdade ao seu extremo não seria arrastá-la a um ponto de seu limite que se tornaria intransponível, deixando-a paralisada? Mas esse ponto extremo, alerta Deleuze (2009, p. 68), é um limite que não designa “o que mantém a coisa sob uma lei, nem o que a determina ou a separa, mas, ao contrário, aquilo a partir do que ela se desenvolve e desenvolve toda sua potência”. Portanto, levar cada faculdade ao seu limite não quer dizer deixar-lhe inerte, pelo contrário, só em seu limite é que ela realmente entra em atividade como potência de transcender-se, de atingir uma zona em que já não sendo, é. No limite de si, cada faculdade realmente se mostra.

Portanto, a memória deve se estender ao imemorial; a imaginação, ao inimaginável. Com efeito, não há déficit de potência na memória, nem um superávit na imaginação. As duas, em seus limites, atingem toda sua força de ser e de negar-se ao mesmo tempo. Memória e imaginação afirmam-se por só elas poderem atingir o inatingível de cada uma. Entretanto, uma vez situadas nos seus extremos, metamorfoseiam-se e negam sua identidade. Essa metamorfose acontece

no limiar das faculdades, quando a extensão de uma atinge a outra. Assim, há na memória estendida um quê de imaginação, e vice-versa.

Existe, dessa forma, um acordo entre as faculdades. Mas esse acordo “só pode ser produzido como um *acordo discordante*, pois cada uma só comunica à outra a violência que a coloca em presença de sua diferença e de sua divergência com todas as outras” (ibid., p. 211). Isso quer dizer que o acordo entre as faculdades não é do tipo “contratual”, não segue uma norma, não é uma “sociedade” com suas divisões do trabalho. É um desacordo porque as faculdades têm seu próprio objeto transcendente que visam a aprender, que é exclusivo de cada uma. O “acordo discordante”, com isso, “exclui a forma da identidade, de convergência e de colaboração do senso comum” (ibid., p. 274).

Desse modo, também a faculdade de ver (“desver”) deve ir ao seu limite, quando aquele que olha é olhado, perfazendo uma zona de vizinhança entre os seres:

*Uma rã me pedra. (A rã me corrompeu para
pedra. Retirou meus limites de ser humano
e me ampliou para coisa. A rã se tornou
o sujeito pessoal da frase e me largou no
chão a criar musgos para tapete de insetos
e de frades.) (“Retrato do artista quando coisa”,
RAC, p. 358)*

Vejamos este exemplo de Deleuze (1997a, p. 78): “ninguém imita o cavalo, assim como não imita *tal* cavalo, mas tornamo-nos *um* cavalo, atingindo uma zona de vizinhança em que já não podemos distinguir-nos daquilo que nos tornamos”. A citação, embora esteja deslocada de seu contexto psicanalítico, serve para o nosso propósito de mostrar esse limite chamado de “zona de vizinhança”, no qual um ser devém outro. No poema acima, o poeta fala de “uma rã que lhe pedra”. Seguindo o pensamento de Deleuze, depreendemos que apenas uma rã pode “pedrar”, no sentido que é uma experiência íntima. Nem todas as rãs podem fazer isso, apenas aquela uma com a qual se atinge uma zona de vizinhança. O que também significa que o poeta atinge um seu “deslimite”.

A palavra, nesse sentido, serve de catalisadora. Para Manoel de Barros, a palavra poética é capaz de emendar as coisas, por mais díspares que possam parecer. Daí o disparate da Gramática do Povo

Guató, que “era a Gramática mais pobre em extensão e mais rica em essência”:

Constava de uma só frase: *Os verbos servem para emendar os nomes*. E [o índio Rogaciano] botava exemplos: Bentevi cuspiu no chão. O verbo cuspir emendava o Bentevi com o chão. E mais: O cachorro comeu o osso. O verbo comer emendou o cachorro no osso. Foi o que me explicou Rogaciano sobre a Gramática de seu povo (“Gramática do Povo Guató”, MIS, p. 91).

Com uma única regra (“os verbos emendam os nomes”), a gramática do Povo Guató é antes uma poética. Para Bosi (2000, p. 227), a mais alta função do poema é aproximar “o sujeito do objeto, e o sujeito de si mesmo”, suprimindo “o intervalo que isola os seres”. Em nosso contexto, diríamos que o verbo, a palavra poética, é o “deslimite” que se põe a dinamizar os limites dos “nomes” – sendo que, para Manoel de Barros, o nome também é coisa palpável e viva. Como lembra Bosi (ibid., p. 163), “o poder de nomear significa para os antigos hebreus dar às coisas a sua verdadeira natureza, ou reconhecê-la. Esse poder é o fundamento da linguagem, e, por extensão, o fundamento da poesia”. Entretanto, sendo as coisas já nomeadas, o poeta também deve “desnomeá-las”, isto é, levar seus nomes – e, junto deles, a própria coisa – a uma zona de vizinhança, ao “deslimite”. É preciso “tirar da natureza [e dos nomes] as naturalidades” (“As lições de R.Q.”, LSN, p. 350).

Basicamente, é também para os limites da língua que, na visão de Deleuze (2011), um bom estilista deve dirigir a própria língua:

[...] um grande estilista não é um conservador da sintaxe. É um criador de sintaxe. Eu mantenho a bela fórmula de Proust: “As obras-primas são sempre escritas em uma espécie de língua estrangeira”. Um estilista é alguém que cria em seu idioma uma língua estrangeira. Isso vale para Céline, para Péguy. É assim que se reconhece um estilista. Ao mesmo tempo que, sob o primeiro aspecto, a sintaxe passa por um tratamento deformador, contorcionista, mas necessário, que faz com que a língua na qual se escreve se torne uma língua estrangeira, sob o segundo aspecto, faz-se com que se leve toda a linguagem até um

tipo de limite. É o limite que a separa da música. Produz-se uma espécie de música. Quando se conseguem essas duas coisas e se há necessidade para tal, é um estilo. Os grandes estilistas fazem isso. É verdade para todos: cavar uma língua estrangeira na própria língua e levar toda a linguagem a uma espécie de limite musical. Ter um estilo é isso.

Quando Deleuze fala, nessa entrevista, que um grande estilista “é um criador de sintaxe [...] é alguém que cria em seu idioma uma língua estrangeira”, é de levar a língua a seus limites que ele fala. Isso nos faz pensar que o limite é fundamental para uma estética do “deslimite”. Ou seja, o “deslimite” não abole o limite; não se trata da negação do limite, como já insistimos.

Meus ombros emigram de mim para os pássaros.
E o corpo foge, roçando nos cactos secos do deserto.

Ó Deus, amparai-me.

Os limites me transpõem! (“Fragmentos de canções e poemas”, P, p. 56)

“Os limites me transpõem” é um paradoxo que ensina que não se pode anular o limite ao mesmo tempo em que não se pode anular nele. Bergson (2010), no início de “Matéria e Memória”, dizia que, do contato extremo do corpo com o objeto, a dor se produziria. A paixão, portanto, é o que se dá no contato entre os corpos (o hematoma na pele, a deformação na matéria). Com efeito, se não houvesse limites, não haveria a paixão; visto que ela se dá com e entre os limites, ela sendo o próprio “deslimite”. Por isso, é com os limites que o poeta atinge o “deslimite”, que nada mais é que levar um limite à zona de vizinha com outro limite. Esse lugar confuso entre os limites é o próprio “deslimite”. No fragmento do poema, o corpo é que se expande, o corpo limitado é que “foge, roçando nos cactos”. Um limite desenfreado, como o rio Taquari; um limite movente.

No poema “Agroval” (LPC, p. 203-204), Manoel de Barros explora o contato, o mutualismo, o contágio que “deslimita” os seres:

Por vezes, nas proximidades dos brejos ressecos, se encontram arraiaas enterradas. Quando as águas encurtam nos brejos, a arraia escolhe uma terra propícia, pouso sobre ela como um disco, abre com as suas asas uma cama, faz chão úbere por baixo – e se enterra. Ali vai passar o período da seca. Parece uma roda de carreta adernada.

Com pouco, por baixo de suas abas, lateja um agroval de vermes, cascudos, girinos e tantas espécies de insetos e parasitas, que procuram o sítio como um ventre.

Ali, por debaixo da arraia, se instaura uma química de brejo. Um útero vegetal, insetal, natural. A troca de linfas, de reima, de rúmen que ali se instaura é como um grande tumor que lateja.

[...]

Penso na troca de favores que se estabelece; no mutualismo, no amparo que as espécies se dão.

[...]

Penso nos embriões dos atos. Uma boca disforme de rapa-canoa que começa a querer se grudar nas coisas. Rudimentos rombudos de um olho de árvore. Os indícios de ínfimas sociedades. Os liames primordiais entre paredes e lesmas. [...]

Penso num comércio de frisos e de asas, de sucos de sêmen e de pólen, de mudas de escamas, de pus e de sementes. Um comércio de cios e cantos virtuais; de gosma e de lêndeas; de cheiro de íncolas e de rios cortados. Comércio de pequenas jias e suas conas redondas. Inacabados orifícios de tênias implumes. [...]

E ao cabo de três meses de trocas e infusões – a chuva começa a descer. E a arraia vai levantar-se. Seu corpo deu sangue e bebeu. Na carne ainda está embutido o fedor de um carrapato. De novo ela caminha para os brejos refertos. Girinos pretos de rabinhos e olhos de feto fugiram do grande útero, e agora já fervem nas águas.

É a pura inauguração de um outro universo. Que vai corromper, irromper, irrigar e recompor a natureza.

Uma festa de insetos e aves no brejo!

No poema, a raia transforma-se em um grande ventre para “vermes, cascudos, girinos e tantas espécies de insetos e parasitas”. Na raia, acontece uma simbiose, um comércio “de sucos de sêmen e de pólen, de mudas de escamas, de pus e de sementes”. Ela é “útero vegetal, insetal, natural”. A raia é a fronteira da metamorfose; é o lugar onde os seres devêm em contato; é a paixão que lateja a vida e o tumor. Na raia, tudo é vago. A raia entra em “deslimite” para ser úbere – ponto de contato com outro ser. Mas, “ao cabo de três meses”, ela se separa dos girinos e volta a ser raia que “caminha para os brejos refertos”. A raia é um limite movente. A raia é o “deslimite”.

Do mesmo modo, o poema deve se mover em fuga a algo que já não é poema (o verdadeiro poema?). Para Deleuze (1997a, p. 128), “*Quando a língua está tão tensionada a ponto de guaguejar ou de murmurar, balbuciar..., a linguagem inteira atinge o limite que desenha o seu fora e se confronta com o silêncio*”. É entre os extremos, então, que o poema coloca suas dicotomias: coisa que se mantém já sendo palavra, que se mantém já sendo silêncio, que se mantém já sendo imagem, que se mantém já sendo memória... Escrever é se encontrar num “deslimite”: “Só escrevemos na extremidade de nosso próprio saber, nesta ponta extrema que separa nosso saber e nossa ignorância e que transforma um no outro” (id. 2009, p. 18).

Caminhei sobre grotas e lajes de urubus.
Vi outonos mantidos por cigarras.
Vi lamas fascinando borboletas.
E aquelas permanências nos relentos faziam-me
alcançar os deslimites do Ser.
Meu verbo adquiriu espessura de gosma.
Fui adotado em lodo (“Mundo pequeno”, LI, p. 323).

É com a palavra que o poeta alcança os “deslimites” do ser. É o verbo que liga aquele que olha àquilo que é olhado. E, por ver os seres que permanecem nos relentos, o poeta leva seu verbo ao “deslimite” de ser coisa, de tomar espessura de gosma. Assim, ao levar a palavra ao estado das coisas que ela “aponta”, é em direção a essas coisas que o poeta vai como que para ser adotado. Ao ver a lama, o poeta quer abraçá-la, dinamizar seus próprios limites (“deslimitar-se”), filiar-se sem

consanguinidade⁵⁰ à matéria lodosa. O poeta devém gosma, lodo. Ele é um feiticeiro, “porque escrever é um devir, escrever é atravessado por estranhos devires que não são devires-escriptor, mas devires-rato, devires-inseto, devires-lobo, etc.” (DELEUZE, 1997b, p. 17).

Do lodo, voltamos ao rio Taquari, ao Pantanal, como imagens do “deslimite”. O rio que se afirma como limite do movente, sempre em “deslimite” com suas margens; o Pantanal de águas vagas, que não podem ser medidas, ora recuando, ora expandindo seus “deslimites”. Assim, o “deslimite” como limite movente, imagem retirada da água que se confunde com a terra, é o que nos leva a ler os poemas de Manoel de Barros. É também a partir dessa imagem que interpretamos seus versos no que tange à memória e à imaginação.

Eu estava encostado na manhã como se um pássaro à toa estivesse encostado na manhã. Me veio uma aparição: Vi a tarde correndo atrás de um cachorro. Eu teria 14 anos. Essa aparição deve ter vindo de minhas origens. Porque nem me lembro de ter visto nenhum cachorro a correr de uma tarde. Mas tomei nota desse delírio [...] (“Delírios”, MIT, p. 147)

No poema, o delírio vira uma memória. Embora o poeta diga não se lembrar da imagem do cachorro correndo de uma tarde, é desse esquecimento que ele faz memória ao contar o fato. Ao contar sobre um fato imaginado que ocorreu no passado, Manoel de Barros conta uma “memória inventada”, que ainda é memória e ainda é invenção. Aí está o “deslimite”: a memória avizinhandando-se com a imaginação, sem que nenhuma se anule.

A memória, em seu “deslimite”, resvala para o imemorial: “Essa aparição deve ter vindo de minhas origens. Porque nem me lembro de ter visto nenhum cachorro a correr de uma tarde”. Mas esse imemorial roçado pela memória é o limite que também roça a imaginação: “Me

⁵⁰ É uma afiliação não-consanguínea porque: “O devir nada produz por filiação; toda filiação seria imaginária. O devir é sempre de uma ordem outra que a da filiação. Ele é da ordem da aliança. [...] Há um bloco de devir que toma a vespa e a orquídea, mas do qual nenhuma vespa-orquídea pode descender” (DELEUZE, 1997b, p. 15). Daí que no devir, embora a distinção dos seres se torne incerta, ainda se conserve um limite entre eles; portanto, não se gera uma síntese, mas se afirma a vizinhança, a paixão do contato, o vago, o “deslimite”.

veio uma aparição: Vi a tarde correndo atrás de um cachorro”. A imaginação, por sua vez, em seu “deslimite”, também escorrega no inimaginável, que também roça a memória: “Eu teria 14 anos”. E assim a troca entre memória e imaginação, quando em seus “deslimites”, não para de cessar.

6 (DES)CONCLUSÃO

“Memórias inventadas”: uma caixa de papéis enlaçados por uma fita. Ler a “Soberania”, guardar o punhado de folhas, atar o laço, fechar a caixa e escrever. Esses são os últimos movimentos de nosso trabalho.

Os papéis restaram na caixa de recordação numa ordem diferente da de antes. Como as lembranças, eles poderão receber uma nova reorganização assim que a caixa da memória for aberta novamente. E não só as folhas receberão outro arranjo, mas o texto deverá receber outra interpretação. As lembranças, na memória, misturam-se a cada desatar de laço. E resta à imaginação reordená-las como em um jogo da memória às avessas, cuja regra não é achar, para cada lembrança, seu par no tempo e no espaço, com o objetivo de tirá-la do jogo. Esse jogo da memória às avessas tem por regra juntar peças diferentes, com o objetivo de formar monstros. E o monstro nada é mais que o “deslimitado”. Nesse jogo, memória e imaginação estão livres para jogar. Manoel de Barros brinca com esse jogo da memória às avessas. Em seus poemas, as coisas e os seres perdem seus limites fixos ao entrarem em contato uns com os outros. A memória e a imaginação, do mesmo modo, dilatam-se até seus extremos, onde elas podem se encontrar. Como poeta, Manoel de Barros é o arqueólogo que escava a terra em busca de memórias. Como arqueólogo, ele é o poeta que escava palavras em busca de imagens. Esse vínculo entre memória e imaginação é o que chamamos de arqueopoesia.

A pergunta que fizemos era justamente sobre esse vínculo entre memória e imaginação. Como ele acontece nos poemas de Manoel de Barros? Para respondê-la, colhemos diversas imagens nos seus livros. Dentre elas, o Pantanal como limite movente, ou seja, como “deslimite”. Primeiro, distinguimos imaginação e memória no plano teórico. A secção das duas ajudou-nos quanto a dar a elas seus devidos limites. Assim, conhecendo suas fronteiras no plano teórico, obtivemos estofo o suficiente para encará-las no plano poético. Nesse momento, fizemos da secção uma intersecção. Na poesia, memória e imaginação entrecruzam-se.

A necessidade de separar memória e imaginação é da mesma ordem de aprender bem a língua para poder errá-la com proveito. Não sendo duas, como memória e imaginação se encontrariam? Sem seus limites, como o poeta poderia confundi-las, torná-las incertas? Haveria “Memórias inventadas” se memória e imaginação não fossem duas faculdades, cada qual com seus limites? Onde ficaria o paradoxo do

título se os seus componentes não fossem antônimos? É pelo limite de ambas que o poeta pode empurrá-las aos seus extremos. São os próprios limites da memória e da imaginação que o poeta põe em movimento para que encontrem seus “deslimites”.

Admitido o “deslimite” da memória e da imaginação nos poemas de Manoel de Barros, podemos afirmar que “Memórias inventadas” é um livro que não abole a memória em proveito da imaginação. Ele trata de levar a memória ao seu “deslimite”, quando ela se torna um imemorial que roça a imaginação. Aliás, são como “reminiscências poéticas” que o livro é indexado. E o que são “memórias inventadas” senão recordações que passam pela invenção poética; um cruzamento de memória e imaginação?

Dado que foi retirado do poema, o “deslimite” ficou submetido às aspas em nosso trabalho. Como o arqueólogo que recolhe um artefato, tivemos de isolá-lo de seu “quintal”, fazendo dele um objeto de experimento. No entanto, uma vez reposto em seu lugar, devemos tirar seus delimitadores e restituir sua liberdade de percorrer as raías do poema: gestantes do deslimite.

REFERÊNCIAS

CORPUS

BARROS, Manoel de. Eu sou o rascunho de um sonho. In: MÜLLER, Adalberto (org.) *Manoel de Barros*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010a. (Encontros)

_____. *Escritos em verbal de ave*. São Paulo: Leya, 211.

_____. *Manoel de Barros*. [Prólogo de Lucia Castello Branco; ilustrações de Maria José Vargas Boaventura.] Belo Horizonte: UFMG, 2009. (AmorÍmpar: Caderno 1)

_____. *Memórias inventadas: as infâncias de Manoel de Barros*. São Paulo: Planeta, 2008.

_____. *Para encontrar o azul eu uso pássaros*. Campo Grande: Saber, 1999.

_____. *Poeminhas pescados numa fala de João*. [Imagens de Ana Raquel.] 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 2001.

_____. *Poesia completa*. São Paulo: Leya, 2010b.

AUDIOVISUAIS

LÍNGUA de brincar. Direção de Gabriel Sanna e Lucia Castello Branco. Belo Horizonte: UFMG, 2009. 1 DVD (101 min.). Áudio Port. Parte integrante de *Manoel de Barros*. Prólogo de Lucia Castello Branco. Ilustrações de Maria José Vargas Boaventura. Belo Horizonte: UFMG, 2009. (AmorÍmpar: Caderno 1)

SÓ dez por cento é mentira: a desbiografia oficial de Manoel de Barros. Direção e roteiro de Pedro Cezar. Artezanato Eletrônico, 2010. 1 DVD (81 min.). Áudio Port.

SOBRE O AUTOR

AZEVEDO, Lucy Ferreira. *Paixões e identidade cultural em Manoel de Barros: o poema como argumento*. 2006. Tese (Doutorado em Língua Portuguesa) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo.

CASTRO, Afonso de. *A poética de Manoel de Barros: a linguagem e a volta à infância*. Campo Grande: FUCMT; UCDB, 1992.

LINHARES, Andréa Regina Fernandes. *Memórias inventadas: figurações do sujeito na escrita autobiográfica de Manoel de Barros*. 2006. Dissertação (Mestrado em História da Literatura) – Universidade Federal do Rio Grande, Rio Grande.

NEJAR, Fabrício Carpi. *Teologia do traste: a poesia do excesso de Manoel de Barros*. 2001. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

ROGRIGUES-, Kelcilene Grácia. *De corixos e de veredas: a alegada similitude entre as poéticas de Manoel de Barros e de Guimarães Rosa*. 2006. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Universidade Estadual Paulista, Araraquara.

RODRIGUES, Paulo Morgado. *Manoel de Barros: confluência entre Poesia e Crônica*. 2007. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo.

SANCHES NETO, Miguel. *Achados do chão*. Ponta Grossa (PR): UEPG, 1997.

_____. *A repetição de si mesmo*. Gazeta de Curitiba, 21 dez. 1998. Disponível em: <<http://www.revista.agulha.nom.br/disseram12.html>>. Acesso em: 25 dez. 2011.

SOUZA, Elton Luiz Leite de. *Manoel de Barros: a poética do deslimite*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2010.

SUTTANA, Renato. *Uma poética do deslimite: poema e imagem na obra de Manoel de Barros*. Dourados (MS): UFGD, 2009.

WALDMAN, Berta. A poesia ao rés do chão. In: BARROS, Manoel. *Gramática expositiva do chão: (poesia quase toda)*. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.

OBRAS CITADAS

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. Trad. Alfredo Bosi. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

AGAMBEN, Giorgio. *A linguagem e a morte: um seminário sobre o lugar da negatividade*. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

_____. Bartleby o de la contingencia. Trad. esp. J. L. Pardo. In: DELEUZE, Gilles; AGAMBEN, Giorgio; PRADO, José Luis. *Preferiría no hacerlo: Bartleby el escribiente de Herman Melville: seguido de tres ensayos sobre Bartleby de Gilles Deleuze*, Giorgio Agamben, José Luis Prado. Valência, Espanha: Pre-textos, 2001.

_____. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: UFMG, 2005.

_____. *Profanações*. Trad. Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.

ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Trad. Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

ASSIS, Machado de. Ideias de canário. In: _____. *Obra completa em quatro volumes: volume 2*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008.

BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1989. (Tópicos)

_____. *A poética do devaneio*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. 3. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009. (Biblioteca do pensamento moderno)

_____. *A poética do espaço*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008. (Tópicos)

BARROS, Abílio Leite de. *Gente pantaneira: crônicas de sua história*. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 1998.

BATAILLE, Georges. La voluntad de lo imposible. In: _____. *La felicidad, el erotismo y la literatura: ensayos 1944-1961* trad. esp. Silvio Mattoni. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2004.

_____. La noción de gasto. In: _____. *La conjuración sagrada: ensayos 1929-1939*. Trad. esp. Silvio Mattoni, Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2003.

BLANCHOT, Maurice. *El diálogo inconcluso*. Trad. esp. Pierre de Place. Caracas: Monte Avila, 1993.

_____. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rocco: Rio de Janeiro, 1987.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas; v.1)

_____. *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação*. Trad. Marcus Vinicius Mazzari. São Paulo: Duas cidades. Ed. 34, 2002.

_____. *Rua de mão única*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho; José Carlos Martins Barbosa. 5. ed. 3. reimp. São Paulo: Brasiliense, 2010.

BERGSON, Henri. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. Trad. Paulo Neves. 4. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010. (Biblioteca do pensamento moderno)

BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. Trad. Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. Fervor de Buenos Aires. Trad. Glauco Mattoso; Jorge Schwartz. In: *Obras Completas: volume 1*. São Paulo: Globo, 1998.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. 6. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

CAILLOIS, Roger. *Los juegos y los hombres: la máscara y el vértigo*. Trad. esp. Jorge Ferreiro. México: Fondo de cultura econômica, 1986.

CAMPOS, Haroldo de. Um relance de dados. In: CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva, 1991.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. Trad. Ephraim F. Alves. Petrópolis: Vozes, 1994.

_____.; GIARD, Luce; MAYOL, Pierre. *A invenção do cotidiano: morar, cozinhar*. Trad. Ephraim F. Alves; Lúcia Endlich Orth. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 2000.

CIRLOT, J. E. *A dictionary of symbols*. Trad. ing. Jack Sage. 2. ed. Londres: Routledge, 1971. (e-book)

DELEUZE, Gilles. *Bergsonismo*. Trad. Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Ed. 34, 1999. (Coleção TRANS)

_____. *Crítica e clínica*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1997a. (Coleção TRANS)

_____. *Diferença e repetição*. Trad. Luiz Orlandi; Roberto Machado. 2. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2009.

_____.; GUATTARI, Felix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Trad. Suely Rolnik. vol. 4. São Paulo: Ed. 34, 1997b. (Coleção TRANS)

_____.; GUATTARI, Felix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Trad. Peter Pál Pelbart, Janice Caiafa. vol. 5. São Paulo: Ed. 34, 1997c. (Coleção TRANS)

_____. *O abecedário de Gilles Deleuze: transcrição integral do vídeo, para fins exclusivamente didáticos*. Disponível em: <http://www.dossie_deleuze.blogger.com.br>. Acesso em: jan. 2011.

DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. Trad. Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1995.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el tiempo: historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Trad. esp. Oscar A. Oviedo Funes. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.

DONÀ, Massimo. El hacer perfecto. De la tragedia de la técnica a la experiencia del arte. In: _____; CACCIARI, Massimo. *Arte, tragedia, técnica*. Trad. esp. Flavia Costa; María Teresa D'Meza. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2007.

DURAND, Gilbert. *O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem*. Trad. René Eve Levié. 4. ed. Rio de Janeiro: Difel, 2010. (Enfoques: Filosofia)

FROST, Robert. *Collected poems of Robert Frost*. Garden City, NY: Halcyon House, 1942.

FUNARI, Pedro Paulo Abreu. *Arqueologia*. São Paulo: Ática, 1988. (Série Princípios)

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Sete aulas sobre linguagem, memória e história*. Rio de Janeiro: Imago, 2005.

HEIDEGGER, Martin. *A caminho da linguagem*. Trad. Marcia Sá Cavalcante Schuback. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 2004.

HUIZINGA, Johan. *Homo ludens: o jogo como elemento da cultura*. Trad. João Paulo Monteiro. São Paulo: Perspectiva, 2001.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Trad. Bernardo Leitão; et al. 5. ed. 3. reimp. Campinas, SP: Unicamp, 2008.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *O pensamento selvagem*. Trad. Tânia Pellegrini. 7. ed. São Paulo: Papirus, 2007.

MACIEL, Maria Esther. *A memória das coisas: ensaios de literatura, cinema e artes plásticas*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004.

MELO NETO, João Cabral de. *Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *A natureza*: curso do Collège de France. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 2000. (Tópicos)

_____. *Fenomenologia da percepção*. Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999. (Tópicos)

_____. *O olho e o espírito*: seguido de A linguagem indireta e as vozes do silêncio e A dúvida de Cézanne. Trad. Paulo Neves; Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

MORAES, Vinicius de. *Poesia completa*: volume único. Eucanaã Ferraz (org.) Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008.

MÜLLER, Adalberto. Conversa de poesia, exercício de prosa. In: _____. (org.) *Manoel de Barros*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010. (Encontros)

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *Da utilidade e do inconveniente da História para a vida*: segunda consideração intempestiva. Trad. Antônio Carlos Braga; Ciro Mioranza. São Paulo: Escala, s/d.

NOGUEIRA, Albana Xavier. *O que é Pantanal*. São Paulo: Brasiliense, 1990. (Primeiros Passos)

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PELBART, Peter Pál. *O tempo não-reconciliado*: imagens de tempo em Deleuze. São Paulo: Perspectiva, 2007. (estudos; 160)

PROENÇA, Augusto César. *Corumbá de todas as graças*. Campo Grande: Edição do Autor, s/d.

PROUST, Marcel. *Sobre a leitura*. Trad. Carlos Vogt. 3. ed. São Paulo: Pontes, 2001.

RILKE, Rainer Maria. *Elegias de Duíno*. Trad. Dora Ferreira da Silva. São Paulo: Globo, 2001.

RICOEUR, Paul. *A história, a memória, o esquecimento*. Trad. Alain François [et al.]. 1. reimp. São Paulo: Unicamp, 2008.

ROSA, Guimarães. *Sagarana*. 31. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

ROSSET, Clément. *O real e seu duplo*. Trad. José Thomaz Brum. Porto Alegre: L&PM, 1998.

SANTO Agostinho. *Confissões*. Trad. J. Oliveira Santos e A. Ambrósio de Pina. São Paulo: Nova Cultural, 1999. (Os Pensadores)

SARTRE, Jean-Paul. *A imaginação*. Trad. Luiz Roberto Salinas Fortes. 3. ed. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1967.

_____. *O imaginário: psicologia fenomenológica da imaginação*. Trad. Duda Machado. São Paulo: Ática, 1996.

SCHWOB, Marcel. *Vidas imaginárias*. Trad. Duda Machado. São Paulo: Ed. 34, 1997. (Coleção livros da ilha).

SILVA, Franklin Leopoldo e. Bergson, Proust: tensões do tempo. In: NOVAES, Adauto (org). *Tempo e História*. 3. reimp. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

VIRNO, Paolo. *El recuerdo del presente: ensayo sobre el tiempo histórico*. Trad. esp. Eduardo Sadier. Buenos Aires: Paidós, 2003.